B. Sandb.
671

Schubart

<36618149070010

<36618149070010

Bayer. Staatsbibliothek

S

Mus.th. 1784 g. 197

C. F. D. Schubart's

Ideen

zu einer

Aesthetik der Tonkunst.

die Ausgabe 1806 gab s. Sohn Ludwig heraus

Herausgegeben

von

Ludwig Schubart,

Königlich preußischem Legationsrath.

2. Aufl.

nach der Ausg. v. 1806.

Stuttgart:

J. Scheible's Buchhandlung.

1839.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Vorrede. (1806)

Nachstehendes Fragment, das vierzehn Jahre nach dem Tode seines Verfassers erscheint, würde dem Publicum früher vorgelegt worden seyn, wenn nicht so mancher abgerissene Artikel erst hätte ergänzt, so manches in Sprache und Vortrag berichtiget, so manche Lücke — besonders in den Beispielen, wo der Verfasser die Subsidien nicht zur Hand hatte — erst hätte ausgefüllt werden müssen. Mein sel. Vater dictirte die nachstehenden Blätter, so wie seine Lebensgeschichte, auf der Festung Hohenasperg einem Ungeübten in die Feder, ohne das Manuscript in der Folge durchzusehen; die Notenlücken auszufüllen; die Sprache zu sichten, und die ungeheuern, oft bis zur gänzlichen Unverständlichkeit gehenden Schreibfehler auszumerzen *). Die Blätter der Handschrift waren unter seinen Papieren zerstreut und nur mühsam zusammenzubringen. Da es indessen einer seiner Lieblingsgedanken war, eine Aesthetik der Tonkunst zu

*) Er hatte wenig Bücher um sich, da er das Werk unternahm, und diktirte sehr Vieles aus dem Kopfe.

schreiben — von der er so oft mit Begeisterung sprach: da er hiezu bereits eine Menge Materialien zusammengebracht, und in den Jahren **1784** und **1785** die Ausarbeitung begonnen hatte: so unterzog ich mich obiger Mühe um so lieber, je interessanter mir die Idee, und je treffender so mancher Artikel durchgeführt schien.

Auch nachdem ich das Meinige an dem Manuscript gethan, kam es noch darauf an, einige competente Kenner darüber zu Rathe zu ziehen, und durch vorgelegte Proben die Stimme des artistischen Publicums zu vernehmen. Dergleichen Proben sind den Kunstfreunden in der deutschen Monatsschrift, in Wielands Merkur, in den engl. Blättern, und in der Leipziger musik. Zeitung vorgelegt worden. Die Urtheile darüber fielen günstig aus: man fand da und dort neue Ansichten, Eigenheit der Manier, Klarheit und Popularität des Vortrags, und bei aller scheinbaren Leichtigkeit, manche tief geschöpfte, auf Erfahrung ruhende Wahrheit: — und so folgt nun das Ganze, so weit es sich aus den vorhandenen Papieren fortführen ließ.

Der Leser findet hier eine kurze, auch für den Nichtmusiker faßlich und anziehend vorgetragene Geschichte der Tonkunst — von den Hebräern, Griechen und Römern an, bis auf die großen musikalischen Schulen der Italiener, Deutschen und Franzosen. Die deutsche ist, nach Art der Malerschulen, wieder eingetheilt: in die Wiener, Berlinische, Sächsische, Pfalzbaiersche; die übrigen deutschen Fürstenhöfe, Würtemberg, Salzburg, Mainz u. s. w., so wie die Reichs-

städte, werden in besonderen Abschnitten behandelt.

Das Interessanteste in diesem historischen Gemälde sind die oft ziemlich ausgeführten Charaktere der berühmtesten Componisten und Virtuosen: sie sind meist richtig, mit Sachkunde und in gedrängter Kürze angegeben, und müssen jedem wichtig seyn, wer überhaupt Sinn für die Kunst hat. Einen großen Meister in wenigen Zeilen so zu charakterisiren, daß ihn der Eingeweihte, auch wenn der Name wegbliebe, auf den ersten Blick erkennt — gehört bekanntlich unter die schwersten Aufgaben des Schriftstellers. Nach meinem Gefühle sind in diesen Blättern die Charaktere Händel, Gluck, Bach (Vater und Sohn), Benda, Jomelli, Lolli, Mad. Mara, Raff, und einige andere so gezeichnet, daß man sie gleich in den ersten Zeilen erkennt, und daß dem Leser ihr Tonbild gleichsam vergegenwärtiget wird. Ihre verhallten Töne leben in den Worten wieder auf, und man erkennt die Möglichkeit, daß sich die oft beklagte Flüchtigkeit der executiven Musik eben so durch das Wort fixiren ließe, wie man die bleibenden Kunstwerke bestimmt hat. — Die Sachkunde des Verfassers sowohl in der musikalischen Ausführung, als in der Composition, leuchtet überall hervor, und seine poetische Sprache kam ihm oft ungemein zu Statten, die feinsten Nüancen des Gefühls zu haschen, und dunkeln Ideen Worte zu leihen, die man kaum des Ausdrucks fähig hält *).

---

*) Was man gegen diese Charaktere einwenden kann,

Zu diesen Eigenschaften kam ein warmer deutscher Patriotismus, der auch die Vaterlandschronik charakterisirte, und gerade hier seine köstlichste Nahrung fand. Denn vor dem musikalischen Genie des Deutschen beugen sich England und Frankreich, und selbst Italiens Kunststolz weiß uns jetzt keinen Mozart und Haydn zu nennen. Die deutschen Instrumentisten waren von jeher, und sind noch immer die Ersten in Paris, London, Rom und Petersburg, und schon der Name Deutscher, erweckt in diesen Ländern ein günstiges Präjudiz für den auftretenden Kraftmann.

Im zweiten Theile des Werks, der die Grundsätze der Tonkunst enthalten sollte, liefert der Verfasser erst eine Beschreibung aller Instrumente, von der königlichen Orgel, bis zur schlichten Maultrommel herab, und verweilt besonders bei den Clavier-Arten, worin er sich selbst ausgezeichnet, und wo er manches aus vierzigjähriger Erfahrung abgeschöpfte Geheimniß beibringt. Dann geht er zum Gesang, zum musikalischen Styl, zu den Kunstwörtern, zum Colorit, zum musikalischen Genie und zum Ausdruck über, und

---

ist eine gewisse Allgemeinheit in Lob und Tadel, eine gewisse Monotonie der Tiraden, welche der Herausgeber nicht immer abändern durfte. Man kann einem andern Schriftsteller gute Dienste thun, ohne das mindeste von seiner Eigenthümlichkeit zu verwischen; man kann ihm aber auch, wie wir Beispiele haben, die eigene Manier unterschieben — und hat ihn dann wirklich, selbst wenn diese Manier gut ist, — verschlechtert.

schließt mit einer Charakteristik der Töne, die schon bei ihrer ersten Erscheinung Aufmerksamkeit erregte, und seitdem von einem der ersten Kenner als ein „tief geschöpftes, wahres, und ganz originelles Tongemälde" bezeichnet wurde. Wird diese Charakteristik dereinst durch Uebereinstimmung näher und tiefer bestimmt; so weiß jeder Componist, welche Tonart er für eine gegebene Empfindung, oder Leidenschaft zu wählen habe.

Die große Epoche, welche in unsern Tagen der unsterbliche Mozart in der Musik hervorgebracht hat, fiel nicht mehr in die Zeit des Verfassers. — Ich war erst willens, die ganz ausgeführten Charaktere von Haydn und Mozart dem Werke beizufügen; unterließ es aber, so wie die Fortsetzung der Geschichte von 1785 bis 1800 (von einer andern Hand) aus dem ganz einfachen Grunde: weil ich bloß den Nachlaß meines Vaters, unvermischt, unbeschnitten, und mit möglichster Beibehaltung des ihm eignen Gepräges geben wollte.

Die Rubriken über die Noten, die Schlüssel, den Generalbaß, über die Composition, über Melodie, Harmonie u. s. w. fanden sich zwar angemerkt, enthielten aber nichts als einige Unterabtheilungen und hingeworfene Worte — als Fingerzeige bei der Ausführung. Ein eigner Abschnitt des Buchs sollte die Frage abhandeln: „Was ist in der Tonkunst noch zu thun übrig?" Der Verfasser hoffte sich durch eine möglichst ins Innere gehende Beantwortung dieser Frage mehr als durch alles andere ein

bleibendes Verdienst um seine Lieblingskunst zu erwerben, und war entschlossen, die letzte Kraft seines Lebens der Verfechtung ihrer ursprünglichen Würde, Reinheit, Einfalt und Macht auf den Menschen zu widmen.

Meine Entfernung vom Druckorte hat bei aller Sorgfalt, die ich auf die Handschrift verwandt, verschiedene Druckfehler und Ungleichheiten in der Rechtschreibung veranlaßt, die ich nach der Beilage zu berichtigen bitte.

Ostermesse 1806.

Der Herausgeber.

Einleitung.

Man hat bisher behauptet, nur der mathematische Theil der Tonkunst lasse sich auf Grundsätze bringen; der ästhetische aber liege ganz und gar nicht im Gebiete der Kritik. Daher haben sich die Werke ersterer Art bis zum Ekel aufgehäuft, und von letzterer besitzen wir kaum einige matte, zitternde Versuche. Das Todtengerippe der Musik ist, wie alle Todtengerippe, ekelhaft anzusehen, doch hat es für die kritischen Zergliederer seinen großen Nutzen. Hingegen der ästhetische Theil der Tonkunst, der sich mehr mit der Erfindung der Melodie, als mit der Harmonie und mit Modulation beschäftigt, oder, welches eins ist, der diesem Todtenkörper Carnation und Colorit gibt, ist zwar viel schwerer, aber desto fruchtbarer und angenehmer. Nachstehende Abhandlung ist dazu bestimmt, diesen wichtigen Theil der Kunst zu bearbeiten, und die ästhetischen Grundsätze der Musik so deutlich als möglich darzustellen. Nicht dem Virtuosen und Kenner allein, sondern jedem, der in dieser göttlichen Kunst nicht ganz unwissend seyn möchte, muß ein Versuch willkommen seyn, der ganz deutlich zeigen soll, wie man musikalische Schönheiten auf der That erhaschen und beurtheilen kann. Um die zwei

großen Fragen: was ist das musikalische Schöne? wie wird dieß Schöne hervorgebracht? soll sich die ganze Abhandlung drehen. —

Der Einwurf, über Töne dürfe man nicht urtheilen, sie müßten blitzschnell mit dem Ohre aufgesaugt und mit dem Herzen empfunden werden, denn jede künstliche Zergliederung verminderе die Täuschung: dieser Einwurf verliert alle Kraft, wenn man bedenkt, daß es sonst auch nicht erlaubt seyn würde, über die Gegenstände der Malerei zu urtheilen, deren Eindrücke gewiß eben so transitorisch*) sind, als die Eindrücke der Tonkunst. Indeß liest man einen Mengs, Hagedorn, Lippert, Füeßli, Addison, d'Argenville, Caylus, Winkelmann, Goethe, Herder, über diese und andere schöne Künste mit Entzücken. Es kommt daher alles darauf an, ob man die Schönheiten der Tonkunst selbst im Innersten fühle? ob man wenigstens auf einem Instrumente Meister sey? ob man philosophisch über diese Kunst nachgedacht habe, und ob man endlich die Gabe besitze, eine Folge von Tönen zu haschen und in schickliche Worte einzukleiden, dem Phantasieschwunge und Herzensgusse des Tonsetzers zu folgen und dem Leser zu zeigen, warum dieser Tonsatz wirklich schön sey? Vor allen Dingen aber muß der musikalische Aesthetiker den Wirkungen der Tonkunst sorgfältig nachspüren, und nach richtigen Prin-

---

*) Der Einwurf: das Gemälde bleibt, Töne verhallen, ist falsch: die genaue Ansicht einer Partitur bringt mir die Töne so genau ins Ohr, als wenn das Stück wirklich aufgeführt würde.

Der Verfasser.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

cipien zu zeigen wissen, warum dieser oder jener Gang so große und einschneidende Wirkungen hervorbringe, und warum ein anderer Satz kraftlos vom Herzen der Menschen abgleite?

Skizzirte Geschichte der Musik.

Die Tonkunst ist so alt als die Welt. Man könnte eben sowohl den Menschen ein singendes Geschöpf, als mit Aristoteles ein redendes Geschöpf nennen. Alle Menschen werden mit einer Anlage zum Gesang geboren. Nur wird diese Anlage mehr oder weniger ausgebildet, oder gewisse Gebrechen an den Werkzeugen der Stimme, oder eine ganz unmusikalische Erziehung verhindern diese Ausbildung der natürlichen Anlage bei den meisten. In einer Gemeinde von tausend und mehreren Menschen wird kaum ein Einziger gefunden werden, der nicht vom Strome des Tempelliedes mächtig ergriffen und auf seinen Wogen mit fortgewälzt wird. Es ist also kindisch und ganz und gar gegen die Würde der Menschheit, wenn man mit einigen alten musikalischen Geschichtschreibern annehmen wollte, der Mensch hätte das Singen von den Vögeln gelernt, oder Musik sey nachahmende Kunst. Das ewige Einerlei des Vogelsanges ist zu ermüdend, als daß die Menschen anders als in gewissen launigen Stunden auf die Nachahmung desselben verfallen könnten. Die Schwalbe auf unserer Dachrinne zwitschert noch heute wie zu Adams Zeiten; die steigende Lerche singt noch jetzt über dem Haupte des Pflügers, wie sie sang über dem Haupte Abels des Schäfers; und die Nachtigall gluckt zu unseren

Zeiten nicht anders als sie dem (ersten) liebenden Paare aus dem Schattenhain Edens zugluckte. Hingegen welche unendliche Veränderungen hat die Tonkunst unter dem Menschengeschlecht erlitten! Wie richtet sich der Geschmack nach allen Himmelszonen! Vom kunstlosen Volksliede einer Grasnymphe, bis zur Bravour-Arie einer Mara oder Gabrieli, — welche Abstufung, welcher Tonwechsel! Und vom Dorffiedler bis zu einem Lolli oder Cramer hinauf, — welche Verschiedenheit des Geschmackes, der Fertigkeit! Auch hier zeigt sich der Mensch in der hohen Würde, die ihm der Schöpfer anschuf. Die sieben Töne liegen zwar auch in der Kehle der Vögel; aber was hat der Mensch aus diesen sieben Tönen gemacht! Er ahmt damit das Säuseln des Frühlingslüftchens, wie das Heulen des Nachtwindes und den waldbeugenden Sturm nach. Er liebt, er zürnt, er klagt, er tobt; raset, betet, verflucht; er lacht, er weint, er mischt sich ins Halleluja der Engel und ins dumpfe Getöse der Harfen des Todes vom Donner gespalten — und dieß Alles mit sieben Tönen!!

Das Göttliche der Tonkunst ist also ganz unverkennbar. Dem Menschen ist das musikalische Genie angeboren, nur von der Cultur hängt es ab, wie weit dieß sein musikalisches Genie kreisen soll. Wir haben noch heutiges Tages unzählige Beispiele, daß Menschen mit der Gabe, den Alt, Tenor oder Baß zu einer Melodie aufzufinden, geboren werden. Das Bauernmädchen secundirt ihrer Freundin, ohne zu wissen, daß dieß der Secund sey. Der Handwerker summt seinen Strohbaß zum Liede seines Weibes, ohne jemals in einer Singschule die Ver-

hältnisse des Basses erlernt zu haben. (Im Kapitel vom musikalischen Genie soll dieser Punkt weitläufiger auseinandergesetzt werden.)

Unstreitig ist also die Gesangmusik lange vor der Instrumentalmusik hergegangen; denn die Untersuchung tongebender Körper ist zu schwer für das Kinderalter der Menschheit. Der Gesang hingegen ist so natürlich, und entquillt so frei und so kunstlos unseren Herzen, daß jedes Gefühl von Heiterkeit oder von süßer Schwermuth, oder jeder leidenschaftliche Drang hinreichend ist, uns die Lippen zum Gesang zu öffnen. Ganz gewiß hat also das erste Menschenpaar schon gesungen; ihre Abkömmlinge hallten ihre Töne nach, und erst nach vielen Jahrhunderten war es einem Jubal vorbehalten, den Grund zur Erfindung der Instrumentalmusik zu legen. Die Schallmey oder die Hirtenflöte, und die Leier wegen ihrer simpeln Zusammensetzung gehören mit Recht unter die ersterfundenen Instrumente; und wenn die heilige Schrift von Jubal sagt: von ihm sind herkommen die Pfeifer und Geiger, so ist gewiß die Hirtenflöte und Leier, und ganz und gar nicht unsere Geige darunter zu verstehen. Denn welchen Reichthum menschlicher Erkenntnisse erfordert nicht die Geige, so wie wir sie heutiges Tages besitzen! Die Symmetrie des Bauches, der Stimmstock, die äußerst simple Stimmung, der Einfall, einem verächtlichen Schafdarm durch einen mit Colophonium bestrichenen Roßschweif himmlische Töne zu entlocken, ist sicher erst in weit spätern Zeiten reif worden.

Gewiß aber ist's, und es kann aus der Natur der Menschheit unumstößlich erwiesen werden, daß

schon vor der Sündfluth die Tonkunst unter dem Menschengeschlechte sehr stark getrieben worden, und schwerlich hat Bodmer in seiner Noachide, diesem göttlichen Gemälde der ersten Welt, die Schilderung vom Zustande der Musik in diesem Zeitalter übertrieben. Gleich nach der Sündfluth findet man wieder Spuren der auflebenden Tonkunst. — Die Chaldäer, und sonderlich die Phönicier, haben sehr früh schon die Tonkunst mit dem Gottesdienste verbunden. Sie übten den Gesang in großen Chören und begleiteten ihn sonderlich mit blasenden Instrumenten von mannigfaltiger Erfindung. Ihre sogenannten Trompeten waren von Erz, noch häufiger aber von Thon; wie solches aus der Einfalt dieser Erfindung dargethan werden kann. — Noch höher stieg die Musik bei den Aegyptern. Der Weihgesang der Isis und des Osyris wurde von mehrern tausend Priestern abgesungen, und außer dem schallenden Krummhorn, der Trommel, der Cymbel, welche aus Stahl verfertigt und mit einem eisernen Schlägel geschlagen wurde, noch mit einem Instrumente begleitet, das so lautschallend war, daß es den Gesang von vielen Tausenden trug und hob. In Paris, London, Rom und andern großen Kunstsammlungen findet man einige von diesen Instrumenten von so ungeheurer Größe und Weite, daß sie kein Mensch mehr anblasen kann (vielleicht auch weil nur das Mundstück dazu fehlt). Einige dieser Blasinstrumente haben fünf bis sechs, einige noch mehr Löcher, wodurch Mannigfaltigkeit in den Ton gebracht werden konnte. Da der Geschmack der Aegyptier in allen Stücken ungeheuer groß war, so könnte man auch ohne

historische Beweise darthun, daß sie in der Musik das Gigantische liebten, — wovon übrigens alle Schriftsteller zeugen, die die ägyptische Geschichte abgehandelt haben *).

Die Musik der Meder und Perser war anfangs ernst und majestätisch, verfiel aber mit der Nation gar bald in Weichlichkeit. Die Perser und Meder singen für Weiber, sagt Xenophon; sie machen die Seele nicht stark, sondern entnerven sie. Daher liebten die Perser zu den Zeiten des Darius Codomannus die weiche girrende Flöte, wozu ein reitzendes Mädchen sang, und allerlei wollüstige Stellungen unter dem Gesange machte.

Juden.

Unter allen morgenländischen Völkern übertrafen die Juden in der Tonkunst die übrigen weit. Sowohl in der Vocal- als Instrumentalmusik hatten sie sehr frühe schon große Meister, oder, wie sie selbige nannten, Menatzeachs, aufzuweisen, die wir in unserer Sprache Virtuosen nennen würden. Und wenn die Dichtkunst eines Volkes mit der Tonkunst immer gleichen Gang zu halten pflegt, so läßt sich schon daraus unwiderlegbar schließen, zu welcher Höhe die Musik bei den Juden gestiegen seyn müsse. —

---

*) Wie fürchterlich schön müssen nicht die Leichenmusiken der Aegyptier gewesen seyn, wenn man dem Zeugnisse des Herodots trauen darf! — Wenn aber der Satz so steif wie ihre Gemälde und Bildsäulen war, so würde er für uns kein Interesse mehr haben.

Lowth (de sacra poesi Hebraeorum) hat zwar Vieles von hebräischer Poesie gesagt, aber bei weitem nicht den tausendsten Theil, den der Kenner empfindet *). In allen Gattungen der Dichtkunst waren die Hebräer Meister; da aber hier nur die lyrische in Betracht kommen kann, so läßt sich auch schon aus dieser auf die Vollkommenheit der hebräischen Musik schließen.

Wenn die Lieder, die in der Bibel stehen, eben so vortrefflich in Musik gesetzt worden sind, wer kann ihnen heute noch etwas Vortrefflicheres entgegensetzen? Das Lied Mosis in der Wüste wurde gesungen und mit damaligen Instrumenten begleitet. Staunen würde vielleicht die Welt, wenn wir die Melodie desselben mit seiner harmonischen Behandlung wüßten; so wie jeder Gefühlvolle über das Lied selbst staunt. Zur Zeit der Richter kam die Musik bei den Hebräern in Abnahme; hohen Schwung aber erhielt sie unter David und Salomon wieder. Die Zaubereien der Davidischen Harfe, die mancher Schwachkopf verspottete, sind jedem leicht erklärlich, der den Zauber der Verbindung zwischen Dichtkunst und Musik genau kennt. Ganz gewiß deklamirte David vor Saul große, herzeinschneidende Nationalbegebenheiten und begleitete sie mit den einfachen Accorden seiner Harfe. Nur daraus läßt sich die große Wirkung einigermaßen begreiflich machen, die einen rasenden Saul entfesseln konnte. —

*) Herder in seinem Geiste der hebräischen Poesie hat weit mehr gesagt, als Lowth, und die Forderungen des Verfassers größten Theils erschöpft.

Der Herausg.

Unstreitig war David eben darum einer der größten Musiker, weil er die Zaubereien der Musik mit der Dichtkunst zu verbinden wußte. Doch erklomm erst zu Salomos Zeiten die hebräische Musik ihr Akme. Bei der Einweihung seines Tempels hatte er achttausend Sänger und zwölftausend Instrumentalisten, und der Geist dieses großen Monarchen ist uns Bürge, daß die Musik seinen übrigen Geschmack nicht verläugnet haben werde. Um uns einigermaßen einen Begriff davon zu machen, müssen wir uns den jetzigen Choralgesang vorstellen, so wie er von der Orgel, der schneidenden Zinke und dem Posaunenhall begleitet wird.

Die Hebräer hatten verschiedene Instrumente, die wir jetzt nicht mehr kennen. Meistentheils wurden diese Instrumente geblasen, und, was mit der Hand gegriffen wurde, brauchte man nur in den geheimern Concerten der Großen.

Die Hallposaune mag vielleicht mit unserm Kühhorne viele Aehnlichkeit gehabt haben, und die festliche Gelegenheit empfahl sie.

Das Instrument auf sieben Saiten löset bloß das große Räthsel, daß die Hebräer, wie alle Nationen, schon Kenntnisse von sieben Tönen hatten. Das Heptachord war ihnen, wie andern Völkern, bekannt, weil die Zahl sieben als Maßstab aller Vollkommenheit in allen Wissenschaften und Künsten hervorragt.

Bei den Hebräern kannte man keine andere Verbindung in der Musik, als mit der Religion. Ihr Tempelgesang war voll Würde und Majestät; die Leviten, die überhaupt zum Gottesdienste ausgelesen waren, mußten auch die Musik besorgen, doch

immer unter Aufsicht eines gewissen Chorregenten. So war z. B. zu den Zeiten Davids Assaph ein solcher Meister. Aus seinen göttlichen Gesängen zu schließen, muß er große Ideen gesetzt haben; und so dunkel die Nachrichten von hebräischer Musik überhaupt sind, so wollte ich doch fast behaupten, daß En-harmonie, Unisono oder Einklang ihr Charakter gewesen seyn möchte.

Der Wechselgesang war, wie man aus den Psalmen schließen kann, auch den Hebräern bekannt. Ueberhaupt aber läßt sich aus den hebräischen Gesängen abnehmen, daß Deutlichkeit des Ausdrucks, donnernde Deklamation und sklavische Instrumentenbegleitung ihr Charakter gewesen seyn müsse. Zu bedauern ist es, daß die Erfindung der Noten in so späte Zeiten fiel, sonst würde es leicht genug seyn, den Charakter der Tonkunst bei allen Völkern zu bestimmen.

Die Hebräer bestimmten das Steigen und Fallen der Töne, deren sie nach vieler Wahrscheinlichkeit nicht mehr als fünf hatten, die mit den fünf Selbstlautern **a**, **e**, **i**, **o**, **u** übereinkämen, unter welchen der erste den tiefsten, der letzte hingegen den höchsten Ton bezeichnete. Eben sie waren es auch, wodurch die lange oder kurze Dauer der Töne bestimmt wurde. Zur musikalischen Schreibkunst der Juden gehören auch ihre achtzehn metrische Accente. Ob nun in derselben nach der in dem Werke Schilte Haggibborim aufgestellten Behauptung die wirkliche Form eines künstlichen Gesangs enthalten war, oder ob sie bloß Erinnerungszeichen an einzelne Theile des Ganzen vorstellen sollten, darüber wird man nie mit Gewißheit entscheiden

können. Aus allen historischen Fragmenten aber, die auf unsere Zeiten gekommen sind und die man zum Theil durch die lächerlichsten Hypothesen aufstutzte, resultirt immer so viel, daß die musikalische Sprache dieser Nation höchst mühsam und schwer müsse gewesen seyn.

Ob nun die Juden noch heutiges Tages diese musikalische Charaktersprache verstehen, ist mir nicht bekannt. Doch müssen ihre Vorsänger eine Art von Noten haben, sonst begreif ich nicht wohl, wie sie die mannigfaltigen Beugungen ihrer Gesänge herausbringen können *).

Die Hebräer hatten ausnehmend viel Instrumente, besonders blasende; ihre Hallposaune, die sie im Kriege und im Gottesdienste brauchten, hatte einen gewaltigen Ton. Man hörte ihn auf eine große Entfernung, rief damit die Heere zusammen und kündigte hohe Festtage an, oder begleitete damit den Psalm der Priester. Aus den Ueberschriften der Psalmen läßt sich schließen, daß die Juden für jedes Nationallied auch eine Nationalmelodie hatten, nach welcher mehrere andere gesungen wurden. Je nachdem nun die Hauptempfindung beschaffen war, die in einem solchen Liede lag, brauchte man zu ihrer Begleitung nur solche Instrumente, wie sie sich dazu nach ihrer besondern Natur und Beschaffenheit am besten schickten. Auch ist es höchst wahrscheinlich, daß sie schon die Moll- und Durtöne kannten. Doch läßt sich nicht behaupten, wie

* Martini, Burney und Forkel geben in ihren historischen Werken hierüber die befriedigendste Auskunft.
Die Herausg.

einige neuere Rabbinen zur Ehre ihres Volkes zu erweisen suchen, daß sie schon die Samaritaner gekannt hätten. Noch schwerer ist auszumachen, was eigentlich jedes in der Bibel angeführte Instrument, z. B. die Harfe, Githit (ein zu Gath erfundenes Instrument), Gedor, die Orgel, die Cymbel und die manigfaltigen Blasinstrumente für einen Tonumfang und für eine Wirkung gehabt haben. Man lese, was hierüber Gerbert in seinem vortrefflichen Traktat de Musica sacra, und Pfeifer in einer eigenen Abhandlung über die hebräische Tonkunst geschrieben haben. Inzwischen wird mir die erstaunliche Wirkung der hebräischen Musik, wenn z. B. ein David durch den Zauber seiner Harfe den Geist der Schwermuth aus einem Saul verjagte, gar leicht begreiflich, wenn ich bedenke, daß die Juden die Poesie in ihrer höchsten Kraft mit der Musik zu vereinigen pflegten; und daß man sich höchst selten oder gar nie mit einem Instrumente allein hören ließ.

Auch scheint es mir aus verschiedenen Gründen höchst wahrscheinlich, daß die hebräische Poesie mehr musikalische Poesie, als eigener Gesang war. Das Instrument begleitete den Declamator, der natürlich ganz vortrefflich seyn mußte, und alle Nüancen und Schattirungen auszudrücken vermochte — entweder mit kurzen Stößen oder ganzen musikalischen Sätzen, die den Geist der Dichtkunst dollmetschten. Jedes Comma, ganzes oder halbes Glied, jedes Zeichen der Bewunderung, die Ausrufung, die Frage, jeder Punkt wurde durch das begleitende Instrument ausgedrückt. Man kann noch heute an unsern guten, für die musikalische

Declamation gemachten Stücken, die ausserordentliche Wirkung der hebräischen Musik aufs deutlichste erkennen. Doch muß man auch hier aus Prädilection für die Poesie nicht zu weit gehen und allen ausgeführten Gesang verwerfen wollen: denn der Gesang oder die Musik überhaupt kann Empfindungen und Ideen nach ihrer Art ausführen, die der Dichtkunst unmöglich sind. Und daß die Hebräer auch solchen ausführlichen Gesang gehabt haben müssen, ist mehr als aus einer Stelle der heiligen Schrift klar. Ihre vortrefflichen Wechselchöre, wie z. B. der Psalm: „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich;" und der meisterhafte Psalm: „Machet die Thore weit und die Thüren der Welt hoch, daß der König der Ehre einziehe," die einen abwechselnden und ausgeführten Gesang voraussetzen; ihr durch viele Tacte durchgehendes Hallelujah; ihr Sela, welches gewiß nichts anders als eine musikalische Pause ist, worauf ein anderer Chor begann; ihre schon oben erwähnten Menatzeachs in allen schon damals bekannten Instrumenten; der hohe Flug ihrer Einbildungskraft und der volle Strom ihrer Empfindungen — erweisen dieß zur Genüge. Die große Menge von Sängern und Instrumentisten zu den Zeiten Davids und Salomons preist sonderlich Assaph, Calkol und Dedan. Schade, daß ihre Töne verhallt sind, und daß sich die musikalische Sprache der Hebräer, wie aller übrigen alten Völker, wegen Mangel allgemein verständlicher Zeichen nicht so erhalten konnte, wie die Dichtkunst! Dieser Seufzer wird uns noch oft entlockt werden, aber uns zugleich den großen Werth unserer No=

tenerfindung desto fühlbarer machen. Noch muß ich hier anmerken, daß durch die babylonische Gefangenschaft und die daraus erfolgte Zerstreuung der Juden, die Musik unter diesem Volke gewaltig gelitten hat. Esra, dieser große Mann, stellte zwar den Gottesdienst, und mit diesem auch die Musik wieder her; aber nur als Schatten der vorigen Herrlichkeit. Die jüdischen Greise weinten bitterlich, die sich noch der ehemaligen Pracht des Gottesdienstes, und sonderlich des festlichen Klangs der Musik erinnerten. Der hohe Triumphton, das Donnergetöse ihrer vormaligen Tonkunst, war nunmehr verstummt, und man sang meistentheils die Klagelieder des Jeremias mit weinenden Lauten und gedämpfter Instrumentenbegleitung. Die Musik weilt nicht gern unter einem Volke, das Unterdrückung, Mangel, Elend und Schmach zur Erde beugt; daher erholte sich die Tonkunst unter ihnen nur allmählig. Zu den Zeiten Simons, des Hohenpriesters, der selbst ein trefflicher Musiker war, gab es wieder einige gute Tonkünstler. Josephus in seinen Geschichtsbüchern sowohl, als in seinen jüdischen Alterthümern, verbreitet über das Steigen und Fallen der jüdischen Musik sehr viel Licht.

Zu den Zeiten Christus scheint die Musik der Hebräer nicht sonderlich im Flor gewesen zu seyn. Mit dem moralischen und politischen Verfalle dieser Nation verfiel auch Musik und Poesie. Zwar ist das Zeugniß einiger heidnischen Schriftsteller, die die Musik der Juden ein Eselsgeschrei nennen, ganz und gar nicht gültig; aber doch ist gewiß, daß es sich nach dem Tode Jesus mit den Juden

in allen Stücken zum Ende neigt. Im Jahre 70 ward Jerusalem zerstört, der Tempel sammt dem Vorrathe aller musikalischen Instrumente verbrannt; das Volk unter die Nationen ausgesäet, und die wenigen Kenner der alten hebräischen Musik starben nach und nach ab.

Die heutigen Juden haben zwar große Meister in der Tonkunst. So findet man, z. B. besonders in Prag, Virtuosen in allen Instrumenten: aber diese Leute sind keine Repräsentanten des alten Geschmacks; sie haben sich ganz nach dem neuen gebildet. Denn wer wird glauben, daß die Juden zu den Zeiten des guten Geschmacks so abscheulich gesungen haben, wie ihre Vorsänger jetzt in den Synagogen zu singen pflegen. Sie verzerren den Ton so entsetzlich, machen so abscheuliche Grimassen, und werden oft so roth und so blau im Gesichte, daß einem bisweilen um das Leben des Vorsängers bange werden sollte.

Griechische Musik.

Die Griechen müssen sehr früh mit den Geheimnissen dieser Kunst vertraut gewesen seyn. Durch ihre früheste Geschichte, so sehr sie in das mystische Dunkel der Fabeln gehüllt ist, blitzt doch schon die Gewalt der Tonkunst durch, ja man sollte glauben, daß die Musik diesem großen Volke die Schwingen zu seinem staunenswerthen Auffluge gegeben habe. Wer kennt nicht die Fabel vom Orpheus, der mit dem Zauber seiner Leyer die Ungeheuer des Waldes zähmte, daß sie kamen und seine Sohlen leckten?

In dieser ganzen Dichtung sieht der Philosoph nichts anders, als die ersten Eindrücke der Musik auf ein Volk, das so musikalisch als irgend eines in der Welt war. Alles förderte die Tonkunst in Griechenland. Die günstigen Einflüsse des Himmels, die weichliche und empfängliche Bildung griechischer Körper; die gelinde und den Künsten entsprechende Regierungsverfassung; die fast heilige Verehrung des Genies aller Art; und sonderlich die Verbindung der Religion mit den Künsten, mußten die Musik unter diesem Volke bald in ausserordentliche Aufnahme bringen. Lange sogen die

Griechen nun den Zauber der Tonkunst ein, ehe sie die Göttin selber skeletirten und ein System bildeten. Doch findet man schon in den Gesetzen Draco's und Solon's Spuren, daß dieses Volk die Musik mit der Erziehung auf das strengste verband. Gymnastik und Musik waren die beiden Hauptpfeiler, worauf sich ihr ganzes Erziehungssystem gründete. Doch ist es außer allem Zweifel, daß sie dem Worte Musik eine viel weitere Deutung gaben, als wir heutigen Tages anzunehmen gewohnt sind. Sie verstanden unter dem Begriffe Musik, nicht bloß die Kunst, auf die Empfindung durch Töne zu wirken, sondern gaben ihm sogar eine moralische Bedeutung, und begriffen darunter die Harmonie aller Seelenkräfte, oder wie Plutarch sagt, den Einklang des moralischen Gefühls. Indessen beschäftigte sie schon die Musik in der Kindheit ihrer Geschichte. Homer selbst sang seine göttlichen Gedichte ab, und ob dieß nun gleich mehr musikalische Declamation als wirklicher Sang gewesen seyn muß; so ist es doch schon ein klarer Beweis, wie tief es die Griechen fühlten, daß Poesie immer mit der Musik verbunden seyn sollte; die Gesänge des Alcäus, Pindars und der Sappho, des Musäus und Anakreons wurden nicht bloß gelesen, wie wir wähnen, sondern sie wurden abgesungen und mit der Leyer begleitet. Diese Lyra war eigentliches Heptachord, oder ein mit sieben Saiten bezogenes Instrument, welches folgende Töne in sich begriff: F, G, A, B, C, D, E. Bald aber kam noch die Octave hinzu.

Die Griechen erkannten sehr frühzeitig die Kraft des vollen Accordes. Sie wußten, daß der Grund=

ton schon seine Quinte enthalte, und durch die innigste Vereinigung mit derselben die Terze zeuge. Dieß nannten sie den einfachen Accord; bald aber fanden sie durch die Richtigkeit ihres Ohrs, daß die Prime sich mit der Octave verdoppeln lasse; ja sie legten noch die kleine Septime in ihre Tonleiter, weil ihr richtiges Gehör bemerkte, daß die schneidende Octave, wenn sie zu ermatten beginnt, sich freiwillig zur kleinen Septime hinneigt: wie der Mann sein Weib küßt, um sein Geschlecht fortzupflanzen: Eine Bemerkung, die schon der große welsche Harmonist Tartini in seinem vortrefflichen, leider fast ganz unbekannten Tractat über die Harmonie gemacht hat.

Die griechische Tonleiter war also folgende:

7. Nete —	—	e
6. Paranete	—	d
5. Paramese	—	c
4. Mese —	—	a
3. Lichanos	—	g
2. Parypate	—	f
1. Hypate	—	e

Pythagoras bemerkte zuerst die darin enthaltene Lücke, und stellte in zwei unverbundenen Tetrachorden folgende Tonleiter auf:

8. Nete —	—	e	das oberste Tetrachord.
7. Paranete	—	d	
6. Trito —	—	c	
5. Paramese	—	h	
4. Mese —	—	a	unterstes Tetrachord.
3. Lichanos oder Hyperpate	—	g	
2. Parypate	—	f	
1. Hypate	—	e	

Was nun die Stimmung der griechischen Saiteninstrumente betrifft, ob solche nach dem Boethius folgender Maßen beschaffen war

e die höchste Saite

h }
a } die beiden mittlern Saiten

e die tiefste Saite.

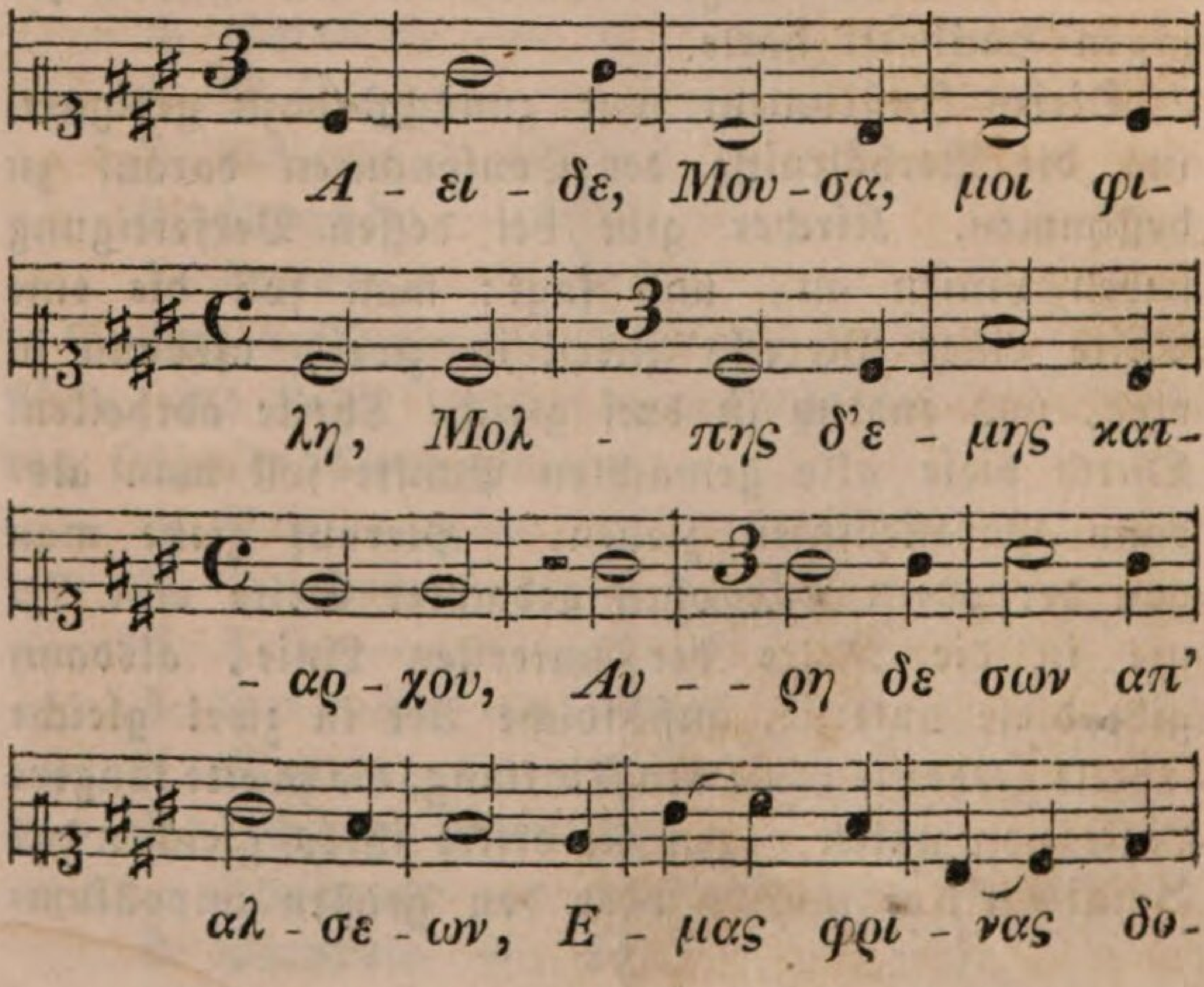
oder ob das griechische Tetrachord vor den Zeiten des Pythagoras Töne enthielt, die näher beisammen lagen, läßt sich nicht mit Gewißheit behaupten. Immer war es sehr unvollkommen, und so schmeichelnd das Harpeggio ist; so entstehen doch im weitern Fortschritt der Töne wahre Dissonanzen. Pythagoras sah zuerst diese Unvollkommenheit ein, und erfand deswegen das berühmte Instrument, Helikon genannt, welche eine ganz simple Form, und seinem Bau nach einige Aehnlichkeit mit unserm jetzigen Hackbrett hatte.

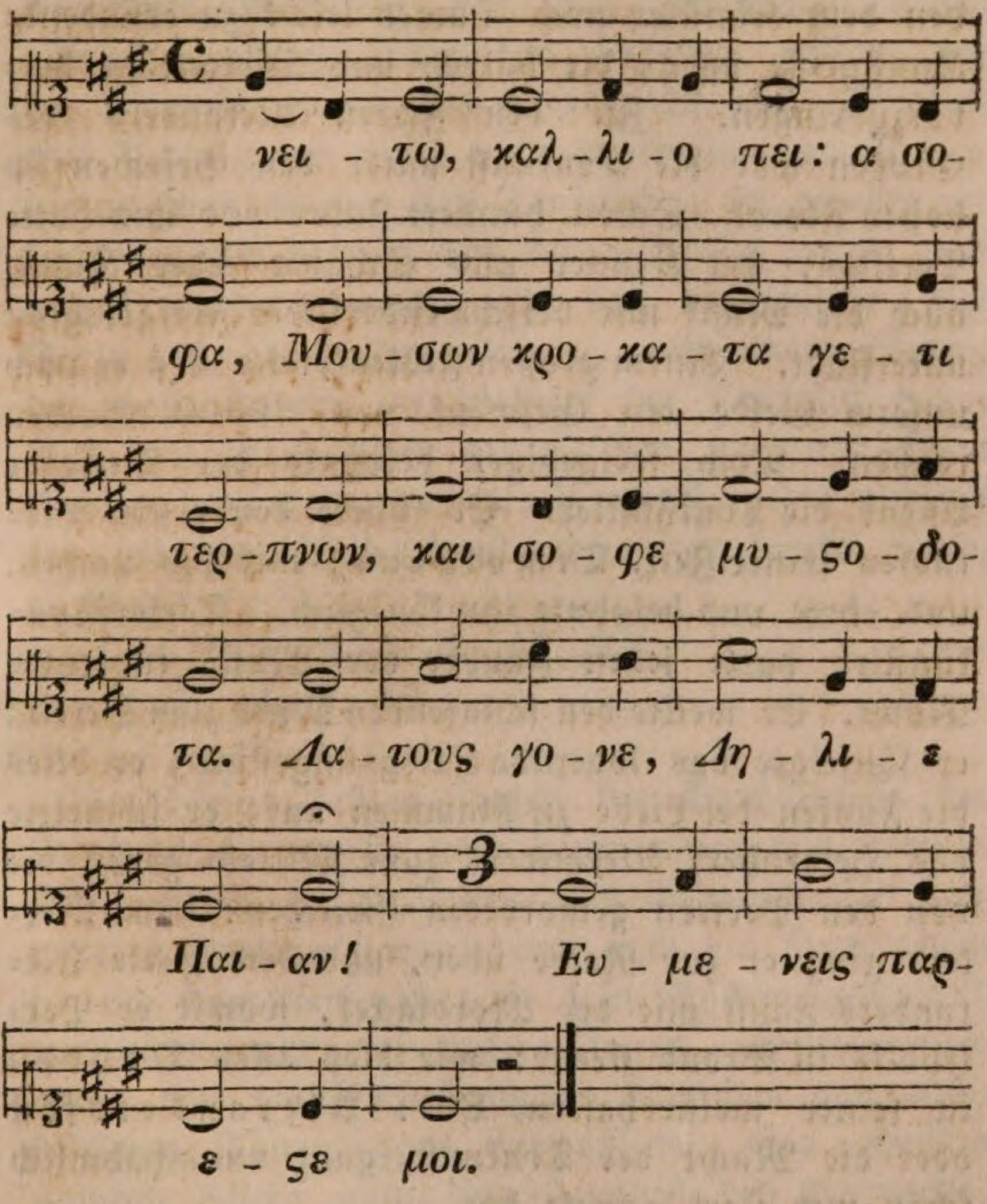
Dieses Instrument war zunächst dazu geeignet, um die Verhältnisse der Consonanzen darauf zu bestimmen. Kircher gibt bei dessen Verfertigung sieben Linien an, und sagt: man soll die eine Seite eines Vierecks zuerst in zwei, alsdann in vier, und endlich in drei gleiche Theile abtheilen. Durch diese also gemachten Punkte soll man alsdann Parallellinien ziehen. Hierauf ziehe man von der obern Ecke oben gedachter Seite eine Linie in die Mitte der untersten Linie, alsdann gibt diese unterste, auf solche Art in zwei gleiche Theile getheilte Linie den Einklang; die zweite längere Linie von unten gegen die dritte ihres gleichen das **Semitonium majus**, oder den großen unvollkom-

menen Ton, z. B. cis, d, e, f, dergleichen vierte gegen die fünfte den Tonum majorem, oder ganzen Ton u. s. w. Caelius Rhodiginus legte dem Helikon neun Saiten bei, wovon jede den Namen einer Muse führte.

Hieraus sieht man, daß dieses Instrument, wenn man es auch wirklich spielte, den Vortrag ganz einfacher Tonstücke zwar vortrug, aber im ganzen doch noch sehr unvollkommen war. Nur kärglich konnte man auf demselben in eine verwandte Tonart ausweichen, weil die Einleiter dazu fehlten.

Von den wenigen Ueberresten altgriechischer Musik, die Herr Burette zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in der Bibliothek des Königs von Frankreich auffand, mag auch hier der schon bekannte Hymnus an die Muse Calliope eine Stelle einnehmen:





Dieß griechische Liedchen, das seiner Einfalt nach sich unserm alten Choralgesang völlig nähert, hat, bei aller seiner Einfalt, das Gebrechen der äußerst eingeschränkten Tonleiter. Ueberall vermißt man Töne, die dem Gesange Anmuth und Rundung geben. Nirgends ist eine Spur von Modulation in andere Tonarten. Zwar war dieses bei dem Mangel so vieler Semitonien unmöglich, indessen stan-

den dem Künstler noch immer leicht zu erfindende Kunstgriffe offen, die halben und Vierteltöne hervorzubringen. Zu den Zeiten Alexanders des Großen war die Tonkunst unter den Griechen im hohen Flore. Schon hundert Jahre vor ihm hatte Perikles, der Kenner und Schätzer jeder Kunst, auch die Musik mit verschwenderischer Freigebigkeit unterstützt. Einem großen Flötenspieler ließ er nach unserm Gelde ein Geschenk von 20000 Gulden reichen. Noch freigebiger belohnte der Besieger Asiens die Tonkünstler. Er führte den ersten Virtuosen seiner Zeit, Timotheus, mit sich umher, und ehrte und belohnte ihn königlich. Dieser Tonkünstler hatte jeden Zauber der Musik in seiner Macht. Er weckte den schlafenden Muth zum Streit; er sänftigte das lodernde Kriegsungestüm; er blies die Funken der Liebe zu Flammen auf; er schmelzte das Heldenherz Alexanders zum Mitleid gegen die von den Persern gemordeten Griechen: vom Mitleid ging er zur Rache über, und bewaffnete Alexanders Faust mit der Mordfackel, womit er Persepolis in Brand steckte: wie dieß alles Dryden in seiner meisterhaften Ode: Alexandersfest oder die Macht der Tonkunst, ganz unnachahmlich schön und stark gemalt hat.

Wenn man der Begeisterung der Dichter glauben dürfte, so könnte man in der Geschichte der griechischen Tonkunst noch höher hinaufgehen. In Homers Iliade, sonderlich in der Odyssee, findet man unzählige Spuren, wie hoch die Musik schon in den frühesten Zeiten von den Griechen geschätzt wurde. Allein die blühende Phantasie des Dichters abgerechnet, so haben wir ganz und gar keine

bestimmte Nachricht von den Schicksalen dieser göttlichen Kunst unter den Hellenen. Man zog die Töne ein, und schrieb keine Theorie. Endlich trat Aristoxen auf, und anatomirte zuerst den himmlischen Körper der Tonkunst. Er brachte ein Zahlensystem hervor, das keine Genies zeugt, und nichts weiter beweist, als daß die Quinte, die Terze und die höhere Octave, mit einem Worte, der volle Accord im Gebiete der Tonkunst liege. Aus dem Verhältniß der gleichen und ungleichen Zahlen bewies er, daß die Tonkunst nichts anderes sey als eine Rechenkunst, die man dunkel fühle. z. B.

1. 2. 4. 5. 16. 32.
3. 9. 15.
7. 14.

In diesen Zahlen liegen die Verhältnisse der Tonkunst, so wie sie noch heute unter uns bekannt sind. Doch, da die Ziffern des Generalbasses noch weitern Umfang haben, und auch die Semitonien in sich begreifen, so paßt sein System ganz und gar nicht mehr auf unsere Zeiten. Dessen ungeachtet war die Eintheilung der Griechen von musikalischen Tönen ganz vortrefflich. Sie theilten nämlich solche nach dem Zeugniß des Plutarchs

a) in das diatonische,
b) in das chromatische, und
c) in das enharmonische Klanggeschlecht ein.

Die diatonische Tonleiter der Griechen schritt gleich der unsrigen in ganzen und halben Tönen, die chromatische und enharmonische aber auf eine ganz verschiedene Art fort, nämlich die eine in halben Tönen und kleinen Terzen, die andere in Viertelstönen

und großen Terzen. Ihre chromatische Tonleiter enthielt Töne, die wir heutiges Tages mit Kreuzen bezeichnen, z. B. *G* dur, *D* dur, *A* dur, *E* dur, *H* dur, *Fis* dur, *Cis* dur, *Gis* dur.

Die Molltöne kannten sie ganz und gar nicht; denn es ist Unsinn, wenn man annehmen will, daß die lydische Flöte bloß für weiche Töne geschaffen gewesen; eine Flöte von lauter Molltönen läßt sich nicht denken. Die lydische Flöte war gewiß unsern Flöten ähnlich, und die dorische unserer Hoboe.

Indessen verdient es hier bemerkt zu werden, daß auch die Griechen sehr frühzeitig anfingen, Vocalmusik von der Instrumentalmusik zu sondern, und daß die ersten bewundernswerthen Wirkungen der Tonkunst nicht anders begriffen werden können, als daß Poesie lange Gebieterin über die Tonkunst war, und daß also der griechische Musiker nichts zu thun hatte, als den großen Rhapsoden zu begleiten. Die Griechen hatten gewisse Odeen, die man ungefähr mit unsern Opernhäusern vergleichen kann, in diesen Odeen übten sich nicht allein große Declamatoren, Mimiker und Künstler aller Art, sondern auch die Musiker. Was todt war, was keinen andern Ausdruck der Dichtkunst zuließ, dahin strömte der Katarakt der Tonkunst!

Die Griechen hatten zwar unsere Noten nicht, womit man die musikalischen Ideen allen Nationen mittheilen kann; aber sie hatten doch gewisse Zeichen, die sie über oder unter die Worte der Dichter hinsetzten, und wodurch sie das Steigen und Fallen der Stimmen so ziemlich bezeichnen konnten. Wir verstehen zwar jetzt ihre musikalische Charakteristik nicht ganz mehr, doch sehen wir so viel

daraus, daß sie äußerst eingeschränkt war. Der träge oder schnelle Gang der Töne, die Bestimmung der Tacte, die Bemerkung der musikalischen Farben, die Verflößung der Töne, und sonderlich die Eintheilung der Tacte, fehlte den Griechen ganz und gar. Selbst der Tiefforscher Plutarch hat in seiner Abhandlung über griechische Musik nichts weiter bewiesen, als daß sie mit der unsrigen ungefähr im Verhältnisse eines Zwerges gegen einen Riesen stand. Einfalt und richtige Verhältnisse mögen ungefähr den Charakter der griechischen Musik ausgemacht haben. Aber was ist dieß gegen die Musik der Welschen und Deutschen?! Als die Griechen von ihrer Urgröße herab sanken, da versank auch ihre Tonkunst, und Dio der Geschichtschreiber sagt mit Recht: die Griechen heulen und singen nicht mehr; die Griechen leyern und spielen nicht mehr.

Ehe ich den Artikel von der griechischen Tonkunst beschließe, muß ich ihren Charakter, so weit es sich thun läßt, erst kurz bezeichnen.

Fürs erste scheint sie weit mehr Declamation, als Gesang gewesen zu seyn. Das Pathos war gewiß dieser Musik eigen, wie man theils aus den vortrefflichen Gedichten, theils aber auch aus den wenigen Ueberresten derselben mit Zuverläßigkeit schließen kann.

Die ersten Christen fanden die griechische Musik so vortrefflich, daß sie viele gangbare Melodien beibehielten, und nur christliche Texte darunter setzten. Sie gaben ein griechisches Gesangbuch heraus, welches aus acht Stimmen oder Singweisen besteht, und deßwegen Achtklang heißt. Zur Zeit

Carls des Großen kam dieser Achtklang auch in die lateinische Kirche, und unser großer Luther behielt sie bei, und setzte deutsche Texte darunter.

Wir besitzen sie also noch in unserer Kirche in den herrlichen Liedern:

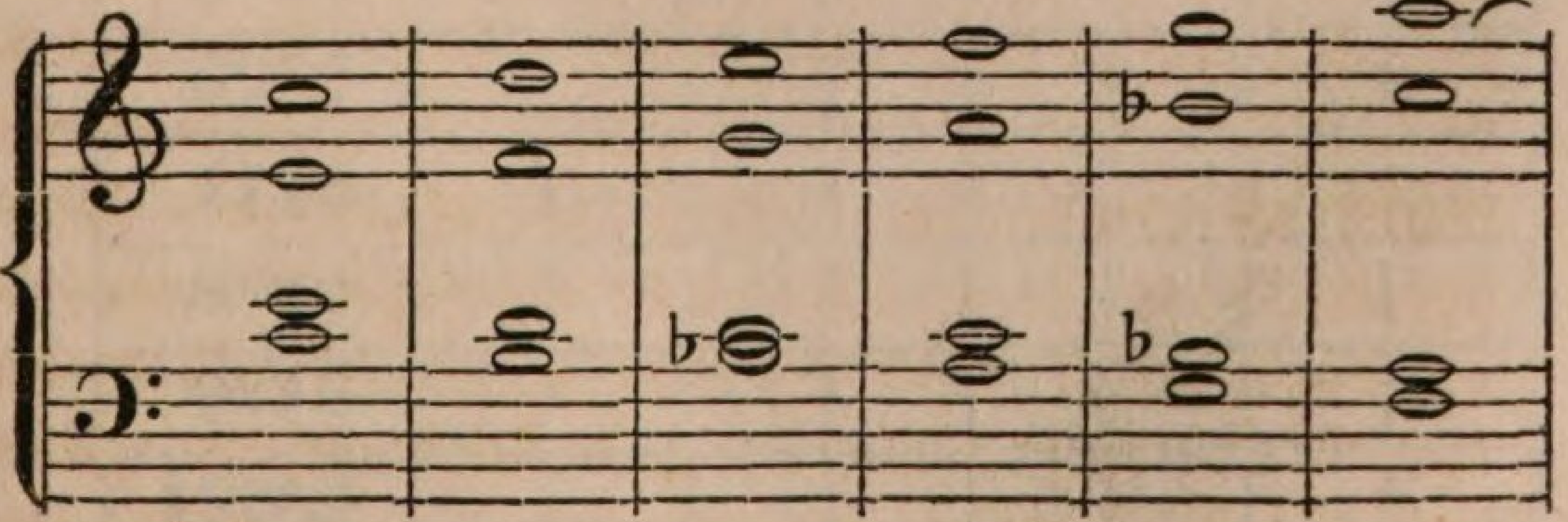
»Ein Kind geboren zu Bethlehem.
»O Lamm Gottes, unschuldig.
»Es ist das Heil uns kommen her.
»Ein feste Burg ist unser Gott.
»Dank sagen wir alle.
»Christ ist erstanden.
»Mitten wir im Leben sind.
»Vom Himmel hoch da komm ich her.«

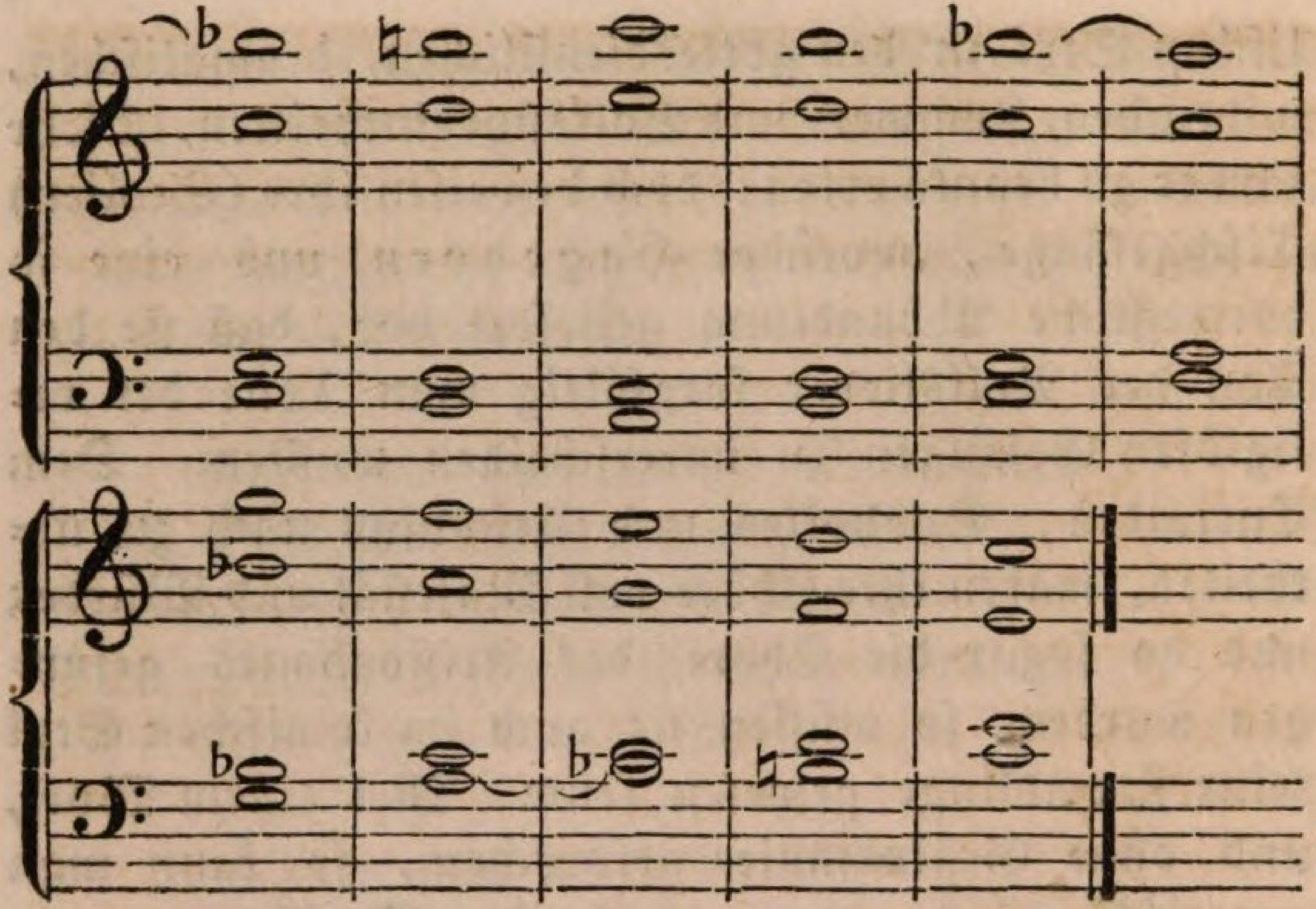
Nach diesen herrlichen Melodien zu urtheilen, die seit so vielen Jahrhunderten in den christlichen Gemeinden hallen, ist Einfalt und Erhabenheit ganz gewiß der Hauptcharakter der griechischen Musik gewesen. Hochgefärbte Töne, künstliche und weitgesuchte Modulationen, schnelle und geflügelte Melodiegänge, Eintheilung in die vier Stimmen des Discants, Tenors, Alts und Basses kannten sie sicher nicht. Ihre Gesänge gingen im Einklange: wie einer sang, so sangen alle. Auch scheinen sie von der Verschiedenheit der Tacte und Mensuren nichts gewußt zu haben. Ihr musikalischer Rhytmus muß also äußerst reich, abwechselnd und gerade derjenige gewesen seyn, den unser Klopstock an der heutigen Musik vermißte. Die Eintheilung der Melodie in Tacte bestimmt zwar den Gang derselben, aber hemmt zugleich den Flug der Einbildungskraft. Ob auch die Griechen den musika-

lischen Styl in den gottesdienstlichen, dramatischen, mimischen, Kammer= und Volksstyl eintheilten, ist sehr schwer zu beantworten: doch beweisen ihre (Scolien) Tischgesänge, worüber Hagedorn uns eine so vortreffliche Abhandlung geliefert hat, daß sie den Ton der Volkslieder sorgfältig vom Tone der religiösen Gesängen zu unterscheiden wußten. Dem Euripides, Sophokles und Aeschylus nach zu urtheilen, waren ihre Chöre voll Majestät und Würde; und da sogar die Chöre des Aristophanes gesungen wurden, so müssen sie auch im komischen Styl keine Fremdlinge gewesen seyn. Mit einem Wort, und ohne Gräkomanie gesprochen, so kann man zuverläßig behaupten, daß ihre Musik zwar in einem verhältnißmäßig trefflichen Zustande gewesen, aber sich doch bei weitem nicht mit unserer heutigen vergleichen lasse. Diesen Reichthum, diese Mannigfaltigkeit der Ideen, Melodien, Harmonien Modulationen, diese kühne Imagination, diese oft schwelgende Phantasie, sucht man bei ihnen vergebens.

Zum Beschlusse fügen wir noch ihre Tonleiter bei:

Für das Klavier.





Die Tonreihen der Alten.

Verhältnisse.								
1536								
1728								
1914								
2048								
2187								
2304								
1592								
2916								
3072								
3456								
3888								
4096								
4374								
4608								
5184								
5832								
6144								
6912								
7776								
8192								
9216								
10368								

Noch muß ich dem Einwurfe begegnen, welchen Nepos in der Vorrede zu seinen Biographien,

in den Freunden der Tonkunst zu erregen sucht, woraus scheint, als hätte es Personen von Stande zur Unehre gereicht, sich auf die Musik zu legen, wie er ausdrücklich das Beispiel des Epaminondas anführt. Aber hier ist nicht die Rede von der Musik überhaupt, sondern nur von dem Mißbrauch der weichen lydischen Flöte, welcher damals so eingerissen war, daß die griechische Seele nicht dadurch gestärkt, sondern entnervt wurde.

Und in diesem Betracht wäre es noch heut zu Tage Schade für einen Helden, wenn er durch weiche Gesänge und durch ein weibisches Instrument die Nerven seiner Seele abspannen wollte. Auch hielten es die Griechen aus diesem Grunde einem großen Manne unanständig, sich auf ein blasendes Instrument zu legen, weil der Ansatz Verzerrung des Mundes und Bausbacken verursacht, und dieß gegen ihre hohen Begriffe von Schönheit und Anstand war. Sonst aber gab es wenige große Männer in Griechenland, die nicht auch ein musikalisches Instrument, sonderlich die Leyer zu spielen wußten. So traf, nach dem Zeugniß Homers, die an den trotzigen Achilles abgeordnete Gesandtschaft den Helden mit der herzbezwingenden Leyer an. Miltiades, Cimon, Timoleon, Alcibiades, selbst Perikles und Sokrates, waren vortreffliche Musiker. Sie sangen bei ihren Gastmahlen, und wußten diese Gesänge mit der Lyra zu beseelen, nur blieb es immer unanständig, die Flöte zu blasen. Plutarch in seiner oft gerühmten Abhandlung über die Musik entscheidet diesen Streit ganz und gar.

Römer.

Die Geschichte der Tonkunst unter den Römern ist ein dürrer Boden, worauf nur da und dort ein Blümchen wächst. Die Römer waren, wie in allen schönen Künsten, so auch in der Tonkunst, ganz und gar Copisten von den Griechen. Doch findet man schon im Livius Spuren der ältesten Musik unter den Römern. Schon Romulus, besonders aber Tullus Hostilius, verbanden die Musik mit ihrem Gottesdienste. Wie alle Musik, die in der Wiege liegt, so war auch die römische zu jenen Zeiten klein, dürftig und einfältig. Der vortreffliche musikalische Geschichtschreiber Pater Martini behauptet (aus welchen Quellen kann ich nicht bestimmen), daß die römische Musik lange Zeit keinen weitern Umfang gehabt habe, als unser Kühhorn; und ich glaube auch seinem Zeugnisse. Die Töne des Kühhorns liegen ganz und gar in der Natur; alle übrigen dazwischen liegenden Töne muß erst die Kunst suchen. Da aber zu Untersuchungen dieser Art, Muße, Anstrengung, Behaglichkeit und Wohlstand gehört, so lassen sich diese Mitteltöne vom kriegerischen Geiste der Römer nicht so bald erwarten. Die Instrumente, welche man

in Rom ausgrub, sind auch so dürftig gemacht, daß die der Wilden in Nordamerika noch mehr Schönheit und Umfang haben. In den reichen Antiquitätensälen der Römer findet man dergleichen Instrumente zu tausenden, wovon einige so bizarre Formen haben, daß man nicht weiß, was man aus ihnen machen soll. Die einfache und Doppel-Pfeife, das Krummhorn, das Schneckenhorn, die Tuba oder Trompete, das Cymbal, und eine Art von Pauken, kann man noch von einander unterscheiden. Dazu kamen noch ihre Leyern, die so eng und unschicklich gemacht waren, daß sich kein starker bedeutender Ton von ihnen erwarten läßt. Die Kunst, Resonanzböden anzubringen, durch Stege die Saiten zu theilen, den Schall zu vermindern oder zu vermehren, scheint ihnen noch zu den Zeiten des Horaz ganz unbekannt gewesen zu seyn. Doch haben die friedlichen Zeiten Augusts auch die Musik in bessere Aufnahme gebracht. Die Vestalinnen legten sich auf den Gesang; Mädchen und Knaben wurden abgerichtet, in Chören miteinander zu wetteifern, wie man aus dem Carmen seculare des Horaz ersiehet, welches unstreitig von Wechselchören abgesungen wurde. Wäre die römische Musik so vortrefflich gewesen, wie die Poesie, so müßte etwas Großes und Ganzes herausgekommen seyn. Allein die Römer beweisen durch ihr Beispiel, daß die Musik nicht immer blühe, wo die Dichtkunst hoch gestiegen ist. Zwar sollen einige römische Weltweise die Grundsätze der Tonkunst untersucht haben: da aber ihre Schriften alle verloren gegangen sind, wer kann urtheilen?

Es ist bekannt, daß die Römer die Musik so-

wohl bei dem Schauspiel, als auch bei ihren Heeren anwandten, weil sie die Macht derselben von barbarischen Völkern erlernten. Allein ihre Kriegsmusik war, wie man gewiß weiß, äußerst elend und kraftlos. Weit besser aber muß ihre theatralische, sonderlich mimische Musik gewesen seyn, weil sie die Geberdensprache der größten Meister in der Mimik dollmetschte. Da es aber den Römern an musikalischen Zeichen fehlte, so sind alle Beispiele davon verloren gegangen.

Mit dem Verfalle des römischen Staats sanken auch die Künste immer tiefer herunter, und man hörte in ihren letzten Zeiten kaum noch einige wimmernde Laute der Tonkunst: ja diese göttliche Kunst wäre vielleicht lange unter römischem und griechischem Schutte begraben geblieben, wenn nicht die Christen, von ihrer Kraft überzeugt, solche fortgepflanzt hätten: daß sie schon von den Aposteln zum Kirchengesang gebraucht worden, sieht man aus der Ermahnung des Apostels Paulus: »Erbauet euch selbst unter einander mit Psalmen, Gesängen und geistlichen lieblichen Liedern.« Jede gottesdienstliche Versammlung der Christen begann mit einem Liede und schloß sich mit einem Liede: eine Sitte, die sich bis auf unsere Zeiten erhalten hat. Plinius sagt daher von den Christen seiner Zeit: Sie stehen früh auf, kommen zusammen und singen ihrem Gott Christus ein Lied, dann erst gehen sie an ihre Geschäfte.

Athanasius der große Kirchenvater war unstreitig ein vortrefflicher Tonkünstler: er verbesserte den Kirchengesang unter den Christen durchgängig, und verfertigte selbst einige herrliche Lieder, wovon wir sein Te Deum laudamus noch heute tausend

Mal singen, und tausend Mal entweihen. Luther hat es ins Deutsche übertragen und des Athanasius Melodie beibehalten. In der griechischen Kirche gibt es noch viele von Athanasius gesetzte Lieder, die gleiches Verdienst haben.

Die Gesänge des Lactantius wurden lange in den christlichen Kirchen abgesungen, und die Katholiken singen sie noch immer. Luther verdrängte aus den weisesten Gründen die lateinischen Gesänge ganz und gar aus der deutschen Kirche; übersetzte aber auch einige der besten ältern Gesänge, und behielt die Melodien bei. In der morgenländischen Kirche erhielt sich der wahre Geschmack der Tonkunst länger, als in der abendländischen; denn hier artete sie, sonderlich unter den Päpsten, gar bald in schwelgende Pracht aus und in einen Pomp, worunter die edle Einfalt erlag. Ihr Gesang war, wie Jamblichius sagt, tosendes Pfaffengebrüll; und ihre Instrumentalbegleitung nichts anderes, als ein unverständliches Gewirr und Geklingel. In der griechischen Kirche dagegen behielt man die edle Simplicität bis auf den Untergang des Staats bei. Das griechische Kaiserthum beweist den Satz, daß der Verfall eines Staats eben nicht immer mit dem Verfalle der Künste und Wissenschaften verbunden seyn müsse: denn aus Constantinopels Trümmern traten die Lehrmeister des ganzen menschlichen Geschlechts hervor. Die Musen flüchteten nach Italien, und mit ihnen auch Polyhymnia, Uranias trauliche Schwester.

Die Italiäner haben also sehr frühzeitig Epoche in der Musik gemacht; und diese ihre glänzende, die finstersten Jahrhunderte erleuchtende Epoche, ist noch immer nicht verschwunden. Ganz Europa hat sich

nach den Welschen gebildet, und sie verdienten vor allen Völkern der Welt diese Ehre. Denn was war und ist die Tonkunst der Italiäner? — Ihr Gesang ist schmelzend, ihre Instrumentalbegleitung war, sonderlich in der ersten Periode ihrer Tonkunst, nicht rauschend und übertäubend, sondern eine stille krystallene See, die den Kahn des Gesanges trug und hob. Es ist also der Mühe werth, die Ursachen aufzusuchen, wodurch Italien sich in der Tonkunst so weit über alle andern Nationen hinweg schwang.

Fürs erste mag der günstige Himmelsstrich, der die Menschen so sehr zum Sang und Spiel auffordert, wohl einigen Antheil an diesem Fluge der Phantasie haben: ob ich gleich nicht mit dem großen Winkelmann behaupten möchte, daß die Griechen bloß durch die Wohlthat ihres Himmelsstrichs Griechen geworden sind, und daß also Italiens Pomeranzendüfte einen so großen Antheil an ihrer blühenden Tonkunst haben müßten. Man hat zwar die Bemerkung gemacht, daß ein günstiges Klima größere Musiker zeuge, als ein ungünstiges; doch hat unser nördliches Deutschland diesen Satz sehr eingeschränkt; denn wir haben Musiker hervorgebracht, die nicht bloß mit den Welschen wetteifern, sondern sie an Genie und Reichthum der Erfindung überflogen. Ein Feuerländer singt nicht; da hingegen der Otahiter in den Wollüsten der Musik schwimmt. Aber zwei Gränzlinien des äußersten entscheiden hier nichts. Doch bleibt so viel gewiß, daß ein mildes Land und fröhliche Muße fast immer den Gesang hervorbringen.

Die zweite Ursache des Aufflugs der welschen Mu=

sik ist entscheidender, und besteht in ausserordentlicher Aufmunterung derselben durch die Großen, und in den fürstlichen Belohnungen, die sie ausgezeichneten Musikern geben. Das Haus Medicis hat sich unsterbliche Verdienste um die Tonkunst erworben, die großen Fürsten dieses Hauses ehrten die Musiker, als wären sie die ersten Säulen des Staats. Ein Kapellmeister Namens Crysolidas, ein geborner Grieche, hatte 2000 Zechinen Besoldung, den Rang gleich nach dem Oberhofmarschall, und speiste gewöhnlich alle Tage an der Tafel des Herzogs. Unter diesen großen Pflegern der Musen blühte eigentlich die Musik in Italien zuerst auf. Man hat noch Kirchenstücke aus jenen Zeiten, welche voll Einfalt und Majestät sind. Auch fing man damals an, zuerst die Theorie der Musik zu untersuchen, und zwar mit solchem Tiefsinn, daß unsere neuern Musiker noch sehr viel daraus lernen können. Die Republik Venedig eiferte den Medicäern in der Unterstützung der Tonkunst rühmlichst nach. Einer ihrer Bürger, Namens Joseph Zarlino, schrieb ein Werk in vier Foliobänden über die Harmonie, welches noch heute das Handbuch der größten Tonsetzer ist. Der deutsche Orpheus Bach sagte einst zu einem Engländer, der ihn fragte, was er für Lehrer gehabt habe? Meinen Vater, antwortete er, und Zarlino. — Die Venetianer erfanden mehrere Register in der Orgel; sie verbanden die Instrumentalmusik mit dem Gesang in der Kirche; und wurden endlich im vorigen Jahrhundert die Schöpfer der Oper.

Die erste Oper, welche 1624 zu Venedig aufgeführt wurde, ist zwar gedruckt erschienen; aber durch

ihre Seltenheit so kostbar, daß man jetzt hundert und mehrere Louisd'ors dafür bezahlt. Sie ist groß im Style, voll Einfalt und Majestät; der Gesang durchgängig herrschend, und die Instrumente sind ihm ganz und gar unterworfen. Die Carnevals-Lustbarkeiten haben Anlaß zur Erfindung der Oper gegeben. Was aber die Venetianer über alles erhebt, ist, daß man ihnen die große Erfindung der Noten zu danken hat. Vorher war es äusserst mühsam, ein musikalisches Stück aufzusetzen. Man behalf sich allenthalben mit der sogenannten deutschen Tabulatur, wo man vier Linien zog, und durch Buchstaben und Striche die Höhe und Tiefe und den Werth der Töne anzeigte. Guido von Arezzo aber sah die Gebrechen dieser Setzart zuerst ein, und erfand unsere heutigen Noten, eine Erfindung, die eben so groß und wichtig, als die Erfindung der Zahlen ist. Durch sie hat man es endlich dahin gebracht, daß nicht nur die trägsten, wie die blitzschnellsten Töne fixirt, sondern die musikalischen Erfindungen aller Nationen auf die späteste Nachwelt gebracht werden können. Die Pause, Taktstriche, Vermehrung der Takte, Bestimmtheit und Natur der Schlüssel, alles dies verdanken wir dem großen Guido. Er belauschte gleichsam die Pulsschläge der Musik, und machte sie durch Charaktere anschaulich. Nach seinem Tode gab man den Noten immer mehr Vollkommenheit: man zerschnitt die ganzen Schläge in Halbe, Viertel, Achtel, Sechzehntel, Zweiunddreißigstel und Vierundsechzigstel; man erfand die Fermaten, Mordenten, und die Zeichen des ganzen musikalischen Colorits, so daß jetzt die musikalische Sprache die bestimmteste und vollkommenste in der Welt ist.

Die Noten haben auch dem großen Leibnitz den Riesengedanken eingegeben, eine allgemeine Sprache zu erfinden. Denn, schloß er, so wie ein jedes cultivirtes Volk die Noten gar leicht erlernen kann, ohne die Sprache des andern zu verstehen; so wären auch Zeichen gleich den Noten möglich, welche unsere Ideen fremden Nationen verständlich machen könnten. Er starb auch mit der vollen Ueberzeugung von der Möglichkeit dieser Erfindung.

Der päpstliche Hof hat endlich die Musik in Italien auf den höchsten Gipfel gebracht. Pius IV. und Sixtus V. haben sogar einige Musiker canonisirt. Sie gaben eigene Schriften und Befehle heraus, wodurch die Musik nicht nur allen Geistlichen aufs schärfste anbefohlen, sondern auch ihre Vortrefflichkeit und Geistlichkeit so erwiesen wurde, daß man beinahe alles darüber vergaß, und nur Musik studierte. Die Päbste selbst besoldeten die Tonkünstler ausserordentlich. Die päpstliche Kapelle zu den Zeiten des erwähnten Sixtus kostete jährlich 150,000 fl. zu unterhalten. Auch nach Neapel und Genua drang dieser musikalische Enthusiasmus; und ganz Italien ward bald ein lautschallender Konzertsaal, der alle Europäer herbeilockte, um daselbst wahre Tonkunst zu hören und zu lernen!

Der stärkste und entscheidendste Grund von der Blüthe der Musik in Italien ist sicher ihre engste Verbindung mit der Religion. In mehr als einem päpstlichen Breve liest man noch in unsern Tagen den Ausdruck: „Sancta musica.“ Ja, Papst Honorius schrieb sogar Beatus est, qui ad honorem Dei, et beatae Virginis Mariae, coluit musicam. Bei Bestimmung der guten Werke

stellten sie ausdrücklich den Satz auf: Es sey vor Gott verdienstlich, die Leute mit der Musik zu ergötzen. Noch im vorigen Jahrhundert schrieb ein Cardinal: „Qui musicam non callet, seu nullo oblectamento animi illam audit; ex diabolo est, nam solus ille omnem harmoniam respuit.“ Man nehme diese bis zur Schwärmerei getriebene Vorliebe für Musik, und stelle sich Rom einige Jahrhunderte hindurch vor, wie all seine prächtigen Tempel von Menschenstimmen, Saitenklang, Orgelton, Pauken, Trompeten und allen blasenden Instrumenten Jahr aus Jahr ein wiederhallen; wie diese Eindrücke in der frühesten Jugend schon in die Seele des Welschen schneiden; wie kein Welscher betet, beichtet, communicirt, seine Andacht verrichtet, ohne daß ihn Töne der Musik umschwimmen; und wenn man will, so setze man noch die besondere Reizbarkeit der italiänischen Nerven hinzu: so kann ein Blinder die Frage beantworten, wodurch ist Italien in der Musik so groß geworden? In allen Arten des musikalischen Styls hat dies beneidenswürdige Land Meister aufzuweisen. Sie haben sehr frühzeitig den Kirchenstyl bestimmt; Allegri hat schon vor einigen Jahrhunderten so vortreffliche Chöre und Wechselgesänge gesetzt, daß man sie nicht ohne Entzücken hören kann. Sein Miserere, welches noch heutiges Tags am Charfreitage fast in allen katholischen Kirchen gesungen wird, ist mit himmlischem Gefühl gesetzt und wird nie aufhören zu wirken, so lang es noch Herzen gibt, die für die Andacht glühen. —

Die Psalmen von Orlando de Lasso aus der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts haben so viel

Einfalt, Hoheit, Majestät des Ausdrucks, daß ich es kaum begreife, wie man noch jetzt die Psalmen besser in Musik übertragen kann. Die Meisterstücke dieses großen Tonsetzers liegen zu München in der Bibliothek begraben, und nur manchmal gibt es einen Forscher, welcher den Staub hinwegbläst und die Partituren des großen Tonkünstlers studiert. — Vielleicht macht uns noch ein Vogler mit den Sätzen dieses Musikers bekannt.

Die zweite Periode der italiänischen Musik dauert ungefähr vom Jahr 1680 bis 1750. Sie ging von der äußersten Einfalt in etwas Pracht über, und vereinigte die weltliche Miene des Dramas mit dem Glutantlitze des Kirchenstyls: und dies legte den ersten Grund zum Verfall der Musik! Da nichts schwerer ist, als die Gränzlinien des musikalischen Styls zu bestimmen, so ist auch nichts leichter, als an dieser Klippe zu scheitern. Noch ist es zwar nicht ganz geschehen, aber der Verfall der Tonkunst ist nahe. — An dieser Profanisirung ist niemand Schuld, als die Großen: denn diese thaten an die Genies die unsinnige Forderung, die Kirche aufs Theater, und das Theater in die Kirche zu pflanzen. Dieser Zwang veranlaßte die Tonmeister, eine gewisse Ueppigkeit in den Kirchenstyl zu bringen, der die Glut der Andacht beinahe ganz ertödtet. Anton Caldara schrieb ums Jahr 1722 zuerst in diesem Style; doch behielt er noch das Fugenartige bei. Er war ein großer Kenner des Contrapunkts, und verstand auch die Kraft des Sanges; aber sein Geist beugte sich unter den Geschmack des kaiserlichen Hofes; daher haben seine Messen schon einen Anstrich von Theaterchören. Doch wäre es sehr zu

wünschen, man hätte seine Manier beibehalten. Caldara gab den Instrumenten nicht mehr, als sie haben sollen; er hob den Gesang — und wußte den Generalbaß zu bearbeiten. Auch schlingen sich seine Fugen noch ziemlich richtig, und hüten sich vor dem leichtfertigen Tempo, das unsere heutigen Tonsetzer angenommen, die nicht selten aus einem ernsten Halleluja und Amen einen Contratanz gemacht haben.

Unstreitig sind in diesen beiden musikalischen Epochen die größten Geister aufgetreten.

Fuchs, Caldara, Brescianello, Tonini, Marotti waren Köpfe vom ersten Rang; sonderlich arbeiteten die großen deutschen Meister dem verderblichen Strome mit Glück entgegen; und erst spät trat der Strom aus seinem Ufer und verwüstete die Gefilde.

Vom Jahr 1740 bis 1750 blühte die welsche Tonkunst, besonders die dramatische, in Neapel und Berlin in einem ausnehmenden Grade. Kenner behaupten nicht ohne Grund, daß dies die glänzendste Epoche der Tonkunst gewesen. Der König von Portugal hatte um diese Zeit ein Orchester, welches das Erstaunen der Welt war. Aber der schreckliche 1. Nov. 1755 verschlang Lissabon im Erdbeben, und 78 der ersten Musiker der Welt wurden unter dem Schutte begraben. In diesem goldenen Zeitraume galt der Gesang alles; er herrschte, und die Instrumente dienten ihm als Vasallen. Die Würde der Orgel wurde durch ganz Deutschland anerkannt, und von Sebastian Bach, Händel, Marchand und Martinell mit ausserordentlichem Nachdruck gespielt. Man gab, sonderlich in Italien und

Frankreich, die vortrefflichsten Schriften über die Musik heraus. Es gab Tonsetzer vom ersten Range, und die Virtuosen wurden bis zur Verschwendung belohnt. Nur Schade, daß um diese Zeit die Anzahl der Castraten so merklich zunahm. Die Welschen kamen zuerst auf den schändlichen Gedanken, die Menschenstimme durch Entmannung fortzupflanzen. Selbst durch ein päpstliches Breve wurden die Castrationen autorisirt, und dieses Breve hat noch dazu die abscheuliche Klausel: „**Ad honorem Dei.**“ Wenn Gott zu seiner Verherrlichung Castrationen verlangte, so würden wir wohl ausdrückliche Befehle in seinem Worte dazu finden; allein Gott und seine herrlich eingerichtete Natur hassen alle Verstümmelungen: nichts beweist dies mehr, als die Castraten selber, die bei aller Kunst, zu welcher sie sich unläugbar aufschwangen, dennoch heulen und krähen. Gott und die Natur gebieten, daß man mit Frauenzimmern Discant und Alt, mit Mannsleuten aber Tenor und Baß besetzen soll. Uebertrifft man dies große Gesetz, so rächt sich Mutter Natur durch Mißklang und widrigen Eindruck. Heil unserm Vaterlande, daß wir zwar Castraten belohnen, aber keine machen! Wer, wie die Deutschen, die Kunst versteht, Frauenzimmer gehörig zu bilden, bedarf der Eunuchen nicht. —

Da in dieser musikalischen Epoche der Gesang so eifrig ausgebildet wurde, so litt die Instrumentalmusik darunter. Wir haben daher von diesen Zeiten, außer einigen großen Organisten, keine sonderlichen Meister aufzuweisen. Dies war der dritten Epoche vorbehalten, welche vom Jahr 1750 bis auf unsere Zeiten reicht.

Auch in diesem Zeitpunkte zählen die Welschen noch große und außerordentliche Meister. Traetta, Galuppi und Jomelli gaben den Ton an. Traetta behauptet noch immer die Würde des Gesangs, gibt aber den Instrumenten mehr Arbeit. Seine Opern sind mit tiefem Verständnisse der Dichtkunst und Musik gesetzt; sein Recitativ ist ziemlich correct; seine Arien haben Anmuth und oft schmelzende Zärtlichkeit; und auch seinen Chören fehlt es nicht an Würde. Nur ist er kein sonderlicher Kontraktpunctist gewesen; denn seine Kirchenstücke strömen wie Schneewasser am nackten Fels hinab. Sein Haschen nach neuen Einfällen, seine langweiligen Coloraturen, seine häufigen Ruhepuncte und andere Künsteleien zerstören die Einfalt des Satzes, und versprechen seinen Kompositionen keine lange Dauer.

Galuppi, weit größer als seine Vorgänger, hat äußerst simpeln und lieblichen Gesang; reiche Erfindung, ungekünstelte Modulation und herrliche Harmonie. Seine Instrumentalbegleitung ist nicht tosend, nicht die Menschenstimme übertäubend, auch nicht einschläfernd für die Instrumentalisten; sondern so vortrefflich gewählt, so der Natur der Instrumente angemessen, daß, so einfach die Noten sind, sie doch nur ein Meister ganz herausbringen kann. Galuppi hat tiefes Schönheitsgefühl; er war daher meist ein treuer Dollmetscher des poetischen Textes. Den Sturm der Inversion, der den Hauptgedanken wie in einem Feuerregen auf die Seele des Hörers träuft, liebte er gar nicht. Was der Dichter sprach, das sprach er ihm in Einfalt des Herzens nach. Daher sehen seine

Partituren so licht aus; daher findet man so oft bei ihm, wie er mit einer einzigen Note, oder doch mit wenigen Noten, eine Hauptempfindung auszudrücken suchte. Man sehe zum Beweis, wie er die vortreffliche Arie des Metastasio setzte:

Se cerca, se dice:
L'amico dov'è?
L'amico infelice,
Rispondi, — mori.

Auch im Kirchenstyl besitzen wir Meisterstücke von ihm; doch gelingt ihm ein Kyrie eleison, ein Miserere immer besser, als ein Te Deum laudamus, und ein glorio in excelsis: denn lautes Aufjauchzen, starkes anhaltendes Feuer, himmelanstrebendes Pathos war nie der Welschen Sache; doch muß man es dem großen Galuppi nachsagen, daß er den Contrapunkt sorgfältig studiert und seine Fugen mit Fleiß bearbeitet hat. Ein Credo, welches er in Venedig 1752 componirte, ist mit so viel Würde und Einfalt gesetzt, daß er sich dadurch allein unsterblich gemacht hätte, wenn nicht seine Opern noch lauter um den Kranz der Unsterblichkeit ruften. Mit einem Wort, Galuppi ist ein durch ganz Europa gefeierter Mann — und er verdient diese Feier um so mehr, weil er mit seinen großen Gaben das göttlichste Herz verband. Er starb als Arion seines Volks, und vermachte 50000 Thaler den Armen. Auf seinem Grabmal steht die Inschrift:

Monumentum . Galuppi
Angeli . cantare
Sciunt.
quae . cecinit.

Jomelli,

der Schöpfer eines ganz neuen Geschmacks, und sicher eines der ersten musikalischen Genies, die jemals gelebt haben. Dieser unsterbliche Mann brach sich, wie alle Geister ersten Rangs, eine ganz eigene Bahn. Sein höchst feuriger Geist blickt aus allen seinen Sätzen hervor, brennende Imagination, glühende Phantasie, großes harmonisches Verständniß; Reichthum melodischer Gänge, kühne, stark wirkende Modulationen, eine unnachahmliche Instrumentenbegleitung, — sind der hervorstechende Charakter seiner Opern. Auch erhob sich Jomelli zum Rang eines musikalischen Erfinders. Das Stoccato der Bässe, wodurch sie fast den Nachdruck des Orgelpedals erhielten; die genauere Bestimmung des musikalischen Colorits; und sonderlich das allwirkende Crescendo und Decrescendo sind sein! Als er diese Figur in einer Oper zu Neapel zum ersten Male anbrachte, richteten sich alle Menschen im Parterre und den Logen auf, und aus weiten Augen blickte das Erstaunen. Man fühlte die Zauberkraft dieses neuen Orpheus, und von der Zeit an hielt man ihn für den ersten Tonsetzer der Welt.

Man hat es an ihm getadelt, daß seine Instrumentalbegleitung zu betäubend sey. Seine Violine, besonders die andere, ist in beständig flüchtiger Bewegung, und es gehört ein sehr starker Sänger dazu, wenn er durch diesen Instrumentensturm durchdringen will. Jomelli selbst pflegte sich gegen diese Vorwürfe also zu rechtfertigen: Wer ein gutes Orchester haben will, der muß ihm was zu thun geben, und es durch starke Stellen in Ar=

beit setzen. Eine frostige, oder allzu einfache Be=
gleitung macht die Instrumente faul; — denn,
pflegte er oft zu sagen, jeder Musiker, dem man
nichts zutraut, spielt schlecht. Sein zweiter Grund
war, die große Seltenheit guter Sänger und Sän=
gerinnen. Ein Genie im Singen dringt doch durch,
weil jedes Orchester so viel Discretion hat, sich
vor seinem Gesange zu beugen; und für schlechte
Sänger ist es wahre Wohlthat, wenn man sie im
Strome der Begleitung mit fortwirbelt und ihre
Fehler ersäuft. Niemand verstand die Kunst bes=
ser, seinen Satz nach den Wirkungen des Schalls
einzurichten, als Jomelli. In kleinen Zimmern
und Sälen thun seine meisten Sätze eine sehr
schlechte Wirkung; hingegen in großen Schauspiel=
häusern, wie z. B. in Wien, Neapel, Stuttgart,
ist ihr Effect desto erstaunenswürdiger. Das ganze
Opernhaus scheint eine Tonsee zu seyn, wo jede
Woge, jede Welle, oft das Plätschern jeder ein=
zelnen Note bemerkt werden kann. In Kirchen=
stücken war er nicht so glücklich; doch gehört sein
Requiem, und sonderlich sein 59. Psalm, wel=
cher sein Schwanengesang war, unter die ersten
Meisterstücke dieser Art. Im Kammerstyl arbeitete
Jomelli viel zu nachlässig, als daß seine Stücke
in dieser Art viel Beifall verdienten: doch hat er
in einigen Arbeiten, sonderlich in seiner herrlichen
Grafenecker = Symphonie, gezeigt, daß dem großen
Manne kein Styl zu schwer sey. — Er starb zu
Neapel am Schlagfluß — aus Schrecken, oder aus
Aergerniß, über den unglücklichen Erfolg, den seine
letzte Oper hatte; und aus Neid über die Palmen,
welche der deutsche Schuster errang. Indessen

wird Jomelli's Andenken in der Geschichte der Tonkunst ewig unvergeßlich bleiben, und die Zöglinge der Musik werden seine Partituren studieren, wie Maler und Bildhauer die Antiken.

Nic. Porpora, Stifter einer ganz neuen Singschule. Er hat die größten Sänger und Sängerinnen Italiens gebildet, und den Gesang so in seiner Gewalt gehabt, daß ihn bisher noch niemand mit solcher Genauigkeit zu bestimmen wußte, wie er. Er war ein tiefer philosophischer Kenner aller Organe, die zum Gesang gehören; daher sind seine Solfeggi noch heutiges Tags die besten der Welt. Sie schleifen die Kehle ab, machen den Ton haltbar und geschmeidig, bereiten zum Vortrage der schwersten Passagen vor, und bestimmen dir Töne, welche fürs Hirn, für die Nase, für die Kehle, die Brust und das allbelebende Herz gehören.

Porpora bemerkte sonderlich den Unterschied des Discants, und des hohen und Contra-Alts, des Tenors und des Barritons. Nur für den tiefen Baß taugen seine Solfeggi wenig; denn da er, wie alle seine Landsleute, den Baß für zu rauh und barbarisch hielt, um ihn fürs Theater anders als etwa in Chören, oder im komischen Style gebrauchen zu können, so vernachlässigte er ihn ganz.

Pergolesi, eines der größten musikalischen Genies, das die Welschen aufzuweisen haben! nur Schade, daß es zu früh verblühete; denn Pergolesi starb im sechs und dreißigsten Jahre seines Alters. Alle Stücke, die wir von ihm besitzen, werden von allen Freunden der Musik hö=

her als Gold geschätzt. Sein Satz ist äußerst einfach: mit zwei Violen, einer Bratsche und einem ganz simpeln Baß richtet er weit mehr aus, als einige der neuesten Tonsetzer mit dem Wettergetöse von Trompeten, Pauken, Waldhörnern, Hoboen, Flöten, Fagoten und allen andern Blas-Instrumenten. Auch sind seine Ausweichungen sowohl, als seine harmonischen Gänge höchst einfach, und er braucht zum Ausdruck seiner Gedanken so wenig Noten, als es nur möglich ist. Sein Stabat-Mater wird unter die ersten Meisterstücke der Kunst gezählt. Seit mehr als dreißig Jahren führt man es durch ganz Europa in der Charwoche mit allgemeinem Beifall auf. Wie viel tausend Thränen hat dieses Stück nicht schon fühlenden Herzen entlockt! Klopstock hat bekanntlich einen deutschen Text darunter gesetzt, mit welchem es nun auch von den Protestanten gesungen wird. Und dieß große, allgemein bewunderte Werk besteht aus zwei Singstimmen und vier Instrumenten. Die Modulationen sind so natürlich, als hätte die Kunst gar nichts dabei zu thun gehabt; und der Ausdruck der Empfindung ist voll Wahrheit. Daß aber selbst dieses Meisterstück nicht ohne Fehler sey, hat Vogler in seinen Schriften mit vieler Einsicht dargethan. Dessen ungeachtet nahm das Publicum seine Verbesserungen nicht an, und läßt lieber das Werk so, wie es ist.

Pergolesi hat nur einige Opern gesetzt; aber — möchte man mit Lessings Fabel sagen: die Löwin gebar nur einmal, aber einen Löwen. Diese Opern werden aber noch zu Venedig und Genua, auch Mailand, Florenz und Turin mit Entzücken

angehört. Auch sie tragen das Gepräge des pergolesischen Genies, nämlich die äußerste Einfachheit. So lange noch solche Tonstücke unter uns Sensation machen, so lange ist gewiß noch wahrer musikalischer Geschmack vorhanden. Der große Jomelli pflegte daher mit Recht zu sagen: wenn ein Pergolesi nicht mehr goutirt wird, dann verfällt gewiß die wahre Musik. Die Kirchenstücke dieses unsterblichen Tonsetzers werden wie Heiligthümer aufbewahrt. — Seine Messen, Psalmen, **Te Deum laudamus** werden mit sehr großen Summen bezahlt. Die Arie: se cerca u. s. w. ist von ihm vielleicht am besten gesetzt worden, wenn gleich nach ihm die größten Meister ihn zu übertreffen bemüht waren.

Pater Martini. (In Bologna) ein eben so großer Tonsetzer, als musikalischer Kritiker. Er spielte die Orgel meisterhaft, hatte das Pathos des Kirchenstyls in seiner Gewalt, und verstand den Contrapunkt aus dem Grunde. Seine in drei Quartbänden erschienene Geschichte der Musik ist das erste brauchbare Werk dieser Art. Da er einen außerordentlichen Vorrath von Musikalien besaß, und dreißig Jahre lang Materialien zu diesem Werke zusammengetragen, so konnte man schon aus diesem Grunde viel von seiner Geschichte erwarten. Wenn ihn auch nachher Hawkins, Burnei und Forkel übertroffen haben, so bleibt ihm doch immer die Ehre des Bahnbrechers. Die richtige Zeichnung der alten und neuen musikalischen Instrumente giebt diesem Buche noch immer einen entschiedenen Werth.

Paisiello, ein modischer, ungemein lieblicher Tonsetzer: Zuckerwerk regnet aus seinen Fäusten; derbe Speise darf man aber nicht bei ihm suchen. Er hat seinen Ruhm meist den Damen zu verdanken, die sich in seine Süßigkeit verliebten; wird aber von allen großen Kennern stets als ein Blüthenbaum betrachtet werden, — hübsch anzuschauen, von dem sich aber keine dauernden Früchte erwarten lassen.

Piccini. Ein wahrer Zögling der Grazien; daher haben sonderlich alle europäischen Damen so viel Geschmack an ihm gefunden. Was Chaulieu, Gresset und Jakobi unter den Dichtern sind, das ist Piccini unter den Musikern. Deßwegen findet man abermals in seinen Sätzen mehr Honig, als solide Speise; mehr Blüthen als Früchte. Sein Ansehen dauert zwar noch immer, aber ich fürchte, es werde bald wie Blüthenduft verfliegen. Er ist im Opernstyl unter allen der größte Poligraph.

Sacchini. Lange schon der Liebling unserer Zeit. Er hat sich in Italien, Frankreich, Deutschland und England mehr als eine Säule des Ruhms errichtet, besonders durch die Composition seines Oedips — eine Oper, die man immer als ein practisches Handbuch für die Composition in diesem Styl ansehen kann. Sein Styl ist gut, leicht und gefällig, wie sein ganzer Charakter war. Er überrascht nicht durch wetterleuchtende Geniezüge, oder nimmt ein durch die immer gleiche Wärme seines Satzes. Er schreibt sehr correct und modulirt sehr natürlich. Seine melodischen Sätze sind ungemein lieblich. Man darf seine Motive nur

einmal hören, so kann man sie auswendig. Seine Chöre sind zwar etwas dünn und durchsichtig, haben aber doch immer sehr viel Würde. Im Kirchenstyl hatte er nicht Uebung genug: daher haben seine Messen nie viel Aufsehen erregt. Auch er ist der Welt zu frühzeitig entrissen worden.

Von Italiens großen Sängern.

Unstreitig ist die Singkunst bei den Welschen unter allen Nationen im höchsten Flor gewesen. Bis auf diese Stunde besitzt kaum ein Volk den Sang in einem so bewundernswürdigen Grade, wie sie. Alles ist bei ihnen Klang und Ton. Der gemeinste Murmelthier-Junge singt oft die schönsten und melodiereichsten Liederchen. Doch werden sie im eigentlichen Volkstone weit von den Deutschen übertroffen. Aber eben so weit übertrifft uns der Welsche im feinen, großen, ganz ausgebildeten Gesang. Alle Sangmeister unter uns haben sich in diesem Fache nach den Welschen gebildet. Vor hundert Jahren und in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts gab es weit größere Sänger in Italien als jetzt. Die jetzigen Sänger und Sängerinnen seufzen und glucken zu viel; auch erdrücken sie oft den Gesang mit übertriebenen Coloraduren und Schnörkeln. Einer macht dem andern diese modischen, süßen Tändeleien nach; und so muß in kurzer Zeit die göttliche Einfalt verloren gehen.

Eine der ersten Ursachen der Höhe, worauf sich der italienische Gesang schwang, ist, wie schon oben

von der Tonkunst überhaupt gesagt worden, das außerordentliche Ansehen, worin die Sänger stehen, und die verschwenderischen Besoldungen, die man ihnen gibt. Ein Sänger vom ersten Range in Neapel und Rom kann es jährlich auf **10** bis **15000** Thaler unsers Geldes bringen: ja, erst kürzlich hat sich der berühmte Castrat Farinelli ein Herzogthum erkauft. Die Welschen haben eigentlich nur drei Classen von Sängern und Sängerinnen, nämlich: Sopranisten, Altisten und Tenoristen; den Alt theilen sie ein in den hohen und Contraalt. Die herzerschütternde Baßstimme vernachläßigen sie aber aus Caprice, oder aus Mangel solcher Stimmen, und wenden sie nur in der Opera buffa an. Vielleicht gibt es auch in einem Lande, wo man nichts als Wein trinkt, wenige schöne Baßstimmen.

Desto vortrefflicher sind die erstgedachten Stimmen unter ihnen. Eine Faustina sang nicht, sie zauberte. Ihre Stimmleiter enthielt sechzehn ganz vollkommene Sprossen: doch war sie stärker im Ausdruck langsamer Töne, als in geflügelten Läufern; daher drückte niemand den Schmerz, die Liebe, die Andacht und dergleichen Empfindungen inniger aus, als diese große Sängerin. Man pflegte sie nur die zehnte Muse der Italiener zu nennen. Jetzt sitzt sie als Matrone in Wien, und ihre Kehle ist ausgetrocknet.

Giov. Carestini. Ein Castrat und durch ganz Europa berühmter Contre = Altist, von welchem Hasse sagte: wer ihn nicht gehört habe, habe nichts Rechtes gehört.

Seine Stimme war schneidend wie Zinkenton

und durchdrang das größte Orchester. Er brachte die schwersten Läufe mit unglaublicher Leichtigkeit heraus. Mit diesen großen Eigenschaften verband er noch eine ganz herrliche Action, und Friedrich der Große wurde so von ihm bezaubert, daß er viele Jahre lang nur ihm singen mußte. Was man aber von seinem Tode fabelt, ist eine boshafte Erfindung der Italiener. Denn bald nach seiner im Jahre 1758 von Petersburg geschehenen Rückreise in sein Vaterland starb er daselbst in Ruhe.

Salembini, vielleicht der größte Discantist, der jemals gelebt hat. Auch er war viele Jahre lang eine Zierde des Berliner Theaters. Er besaß nur zwölf ganz reine Töne im Umfang; aber was in diesem Bezirke lag, drückte er mit unbeschreiblicher Anmuth und Schönheit aus. Er wußte das Herz des Hörers so sicher zu treffen, daß er niemals sang, ohne mit den süßesten Thränen belohnt zu werden. Er starb in der vollen Zeitigung seiner Stimme, und auf dem Gipfel seines Ruhms, im 28. Jahre seines Alters. Der erstgedachte Farinelli, der sich ein Herzogthum ersang, besitzt, nebst einem weiten Umfang von Tönen und dem gefühlvollsten Herzen, noch die tiefste Einsicht der Kunst. Er hat ein Buch über den Gesang geschrieben, welches ein wahres Meisterstück ist. Seine Stärke bestand sonderlich im Ausdruck des Kirchenstyls, daher sang er mehr in Kirchen, als auf Theatern.

Bossi. Einer der ersten Tenoristen der Welschen. Seine Stimme ist voll Natur; rein in der Tiefe, wie in der Höhe. Auch gelingt ihm

das Affectvolle ungemein gut; nur schneidet er immer, so oft er stürmende, brausende, heroische Leidenschaften auszudrücken hat; diese gelingen nur dem deutschen Sänger.

Aprili. Die ehemalige Zierde des Würtembergischen Theaters, und einer der vollkommensten Sänger der Welt. Er sang mit der Reinigkeit einer Silberglocke bis ins drei gestrichene c, hatte tiefe Kenntniß des Gesangs und ein warmes fluthendes Herz. Sonderlich verstand er die Kunst, eine Arie mehrmals mit außerordentlichem Genie zu variren, im höchsten Grade. Selbst der unsterbliche Jomelli gestand, daß er diesem großen Sänger vieles zu verdanken habe.

Katharina Gabrieli*) ist der Triumph der heutigen Singkunst! Sie hat außerordentliche Höhe und ungewöhnliche Tiefe; liest blitzschnell, und bringt alle Passagen, die schnellen wie die langsamen, mit ungewöhnlicher Fertigkeit heraus. Damit vereinigt sie noch eine Eigenthümlichkeit des Herzens, und ein so höchst reines Gefühl, daß sie wohl mit Recht unter die ersten Sängerinnen gezählt wird, die Welschland hervorgebracht hat. Doch behaupten alle Kenner, daß sie nur fürs Theater tauglich sey, und in der Kirche keine allzugünstige Rolle spiele. Dies ist leicht begreiflich, wenn man an die ungeheuern Läufer denkt, an welche sie sich gewöhnt hat. Auch scheint ihr

*) Man verwechsle sie nicht mit der Francesca Gabrieli, einer Schülerin von Sacchini, die als prima Donna neben Mara von 1785 bis 1786 zu London sang.

Genie sich mehr zum Komischen als zum Tragisch-hohen hinzuneigen. Sie erregt daher mehr Erstaunen, Stutzen, oder gar Lachen, als ein stilles, süßes hinbrütendes Gefühl. Schwerlich wird aber eine Sängerin gefunden werden, wenn es nicht unsere große deutsche Mara ist, die es ihr an Biegsamkeit der Kehle, am Zerschmelzen der Töne, und sonderlich am Portamento gleich thut.

In Neapel, sonderlich in Turin, befinden sich noch viele Sänger, worunter vielleicht einige sind, die in die obige glänzende Reihe gehören. Die neuesten Reisebeschreiber, die zugleich Kenner der Tonkunst sind, behaupten, daß die Italiener noch immer fortfahren, die Singkunst aufs Höchste zu befördern, und den guten Gesang dem allerglänzendsten Vortrag in der Instrumentalmusik vorzuziehen. Nur wollen große Kenner aus tüchtigen Gründen überzeugt seyn, daß es keine eigentliche Schule der Singkunst mehr gebe, und daß daher der große Geschmack natürlich fallen müsse.

Man lese den vortrefflichen Tractat des unsterblichen Tosi über die Singkunst, um den ältern und neuen Geschmack der Itáliener desto leichter vergleichen zu können. Allein die Zeiten haben sich auch leider verändert. Zu den Zeiten des Tosi forderte man noch Aepfel, Birnen und Kirschen; jetzt ist man mit ihren Blüthen zufrieden. Der große Papst Ganganelli sah den Verfall der Singkunst für so wichtig an, daß er die herrlichsten Anstalten traf, um demselben zu steuern. Allein, auch hier gilt, was Montesquieu sagt: Wenn der Geschmack zu sinken beginnt, so kann ihn zwar die Faust eines Genies einige Zeit auf-

halten; aber stirbt das Genie, so stürzt der Geschmack nur desto schneller und unaufhaltsamer.

Da nun die Welschen alle Theile der Tonkunst so ganz durchstudiert haben, so läßt sich schon von Ferne ahnen, daß sie auch sehr gute Instrumentalisten gehabt haben müssen. Und gewiß, sie rangen auch hier um die Palme, obgleich, ohne Vorneigung gesprochen, unser Vaterland ihnen hierin sicher zuvorgriff. Das große Studium des Gesangs hat die Italiener verleitet, die Instrumente in etwas zu vernachlässigen; und da ein wollüstiges Clima gewöhnlich Engbrüstigkeit zu erzeugen pflegt, so lassen sich aus Italien eben keine besondern Blas-Instrumentalisten erwarten. Die Geschichte kennt keinen einzigen großen italienischen Trompeter oder Posaunisten, Zinkenisten, Waldhornisten, Fagotisten; und ihre Flautisten reichen kaum um einen Grad über das Mittelmäßige hinaus. Nur große Hoboisten haben sie zahlreicher (als Besozi) gehabt? Ehemals gab es unter ihnen ganz vortreffliche Organisten und Cymbalisten. Wer kennt nicht einen Scotci, Scarlati, Jozzi und Martinelli? Sonst verstanden diese großen Meister den Contrapunct, gegenseitige Ausweichung, Ligaturen und alle übrigen Künste des Orgel- und Clavierspiels: aber in unsern Tagen sinken sie immer tiefer vom Gipfel dieses Ruhms herunter; und ein Deutscher, nur von einigem Gewicht im Orgel- oder Clavierspielen, macht in Italien das größte Aufsehen.

Der berühmte Clavicymbalist, Mayer zu Florenz, Schubarts Schüler, kam als Kaufmannsbedienter nach Italien, und ist jetzt einer der Ersten seines Instruments in ganz Welschland.

Heutiges Tages wird Clementi als der erste Claviermeister in Italien betrachtet. Wahr ist es, seine rechte Faust ist ungemein stark: neue Passagen, äußerst kühne Modulationen, studierte Gänge, Interesse bei aller Weitschweifigkeit, Originalität gaben ihm einen hohen Standpunkt; nur sieht seine linke Faust aus, als wäre sie vom Schlag gelähmt; daher kann sich ein Clavierspieler nur einseitig nach ihm bilden.

Was die Orgel betrifft, so geht der Genius welscher Tonkunst schweigend an ihr vorüber, und besucht die Eichenhaine Deutschlands. Indessen hat Italien die vortreffliche Violinschüle eröffnet.

Tartini gab die ersten Grundsätze über die Violine heraus, und brachte die Bogenlenkung und die Aplicaturen in ein sogenanntes System. Seine Noten werden ganz aus der Geige herausgeholt, und unter dem Striche zeitig. Auch hat diese Schule ein so richtiges Verhältniß der Geigensaiten erfunden, daß nichts mehr darüber zu erwarten steht. Nur ist das an der Tartinischen Schule zu tadeln, daß ihr majestätisch-träger Zug die Geschwindigkeit des Vortrags hemme und zu geflügelten Passagen gar nicht geschickt sey. Indessen sind die Zöglinge aus dieser Schule unverbesserlich gut für den Kirchenstyl, denn ihr Strichvortrag hat gerade so viel Kraft und Nachdruck, als zum wahren Ausdruck des pathetischen Kirchenstyls erforderlich ist.

Dominico Ferrari. Dieser große Mann ist der Stifter einer neuen Violinschule. Nicht der tiefschneidende Strich eines Tartini, nicht die

majestätische und feierliche Bogenwendung, nicht das Herausziehen der Note bis auf die Wurzel, ist der Charakter dieses Mannes. Aus Bizarrerie schlug er gerade den verkehrten Weg des Tartini ein. Seine Bogenwendung ist nicht gerade, sondern krumm. Er strich nicht mit Allgewalt, sondern glitschte nur über die Saite weg, verließ die Peripherie des Stegs, wagte sich hoch ans Griffbrett hinauf, und brachte dadurch einen Ton hervor, der ungefähr dem gleich, wenn man ein Glas ganz sanft reibt, daß seine Krystallrinde dröhnt. Der Fehler dieses großen Meisters aber war, daß er aus Eigensinn nicht das annahm, was Tartini Gutes hatte. Die Tartinischen Töne sind alle ganz reif, die Ferrarischen aber unzeitig, er küßt gleichsam nur die Frucht am Baume, aber schüttelt ihn nicht, daß die Noten wie Borstorfer-Aepfel in unsern Schooß fallen. Sein Vortrag war also mehr Echo, als Naturton.

Anton Lolli. Vielleicht der Shakespeare unter den Geigern. Er vereinigte die Vollkommenheiten der Tartinischen und Ferrarischen Schule nicht nur in sich, sondern fand noch einen ganz neuen Weg. Sein Bogenstrich ist ewig unnachahmlich. Man glaubte bisher, geflügelte Passagen ließen sich nur durch einen kurzen Strich ausdrücken; er aber zieht den ganzen Bogen, so lang er ist, die Saiten herunter, und bis er an der Spitze desselben ist, so hat der Hörer schon einen Hagelsturm von Tönen gehört. Ueber das besitzt er die Kunst, ganz neue, noch nie gehörte Töne aus seiner Geige zu ziehen. Er ahmet alles bis zur äußersten Täuschung nach, was im Thier=

reiche einen Ton gibt. Seine Geschwindigkeit geht bis zur Zauberei. Er stößt nicht nur Octaven, sondern auch Decimen mit der höchsten Feinheit ab; schlägt den doppelten Triller nicht nur in der Terze, sondern auch in der Sexte; und schwindelt in den höchsten Luftkreis der Töne hinauf, so daß er oft seine Concerte mit einem Ton endigt, der das non plus ultra der Töne zu seyn scheint.

Kalte Pädagogen werfen ihm zwar vor, daß er den Tact nicht immer beobachte: aber lächerlich ist es, dem ungestümen Leben und Weben des Genies Schranken zu setzen. Ein wichtigerer Vorwurf ist der, wenn man sagt: Lolli habe sich zu sehr in den komischen Styl verliebt, er gaukelte nicht selten in Harlekinaden über, und machte dadurch mitten im Strome der Empfindung die Zuhörer lachen. Aber so wie der Hofnarr an der Seite eines Lear's im Shakespeare, nicht nur erträglich, sondern von äußerster Wirkung ist, so war es auch bei Lolli. Pathos zeugt Anstrengung, und das Komische relaxirt: eben dadurch wirkte der große Lolli so allgewaltig auf die Zuhörer. Was seine Compositionen betrifft, so enthalten sie zwar reiche Geniezüge, aber von Seite der Kunst sind sie sehr tadelhaft, denn Lolli's Geist haßt alle Schranken.

Nardini. Tartini's größter Schüler, ein Geiger der Liebe, im Schooße der Grazien gebildet. Die Zärtlichkeit seines Vortrags läßt sich unmöglich beschreiben: jedes Comma scheint eine Liebeserklärung zu seyn. Sonderlich gelang ihm das Rührende im äußersten Grade. Man hat ei=

kalte Fürsten und Hofdamen weinen gesehen, wenn er ein Adagio spielte. Ihm selbst tropften oft unter dem Spielen Thränen auf die Geige. Jeden Harm seiner Seele konnte er auf sein Zauberspiel übertragen; seine melancholische Manier aber machte, daß man ihn nicht immer gern hörte; denn er war fähig, die ausgelassenste Phantasie vom muthwilligsten Tanze auf Gräber hinzuzaubern. Sein Strich war langsam und feierlich; doch riß er nicht, wie Tartini, die Noten mit der Wurzel heraus, sondern küßte nur ihre Spitzen. Er stackirte ganz langsam, und jede Note schien ein Blutstropfen zu seyn, der aus der gefühlvollsten Seele floß. Man behauptet, daß eine unglückliche Liebe der Seele dieses großen Mannes diese schwermüthige Stimmung gegeben; denn Personen, die ihn vorher gehört, sagen, daß sein Styl in jüngern Jahren sehr hell und rosenfarbig gewesen sey.

Nach diesen großen Männern bildete sich ganz Italien; und noch heute hängt man sich entweder an einen von ihnen; oder wird Eklektiker, und setzt aus ihren Manieren eine neue zusammen.

In allen übrigen Instrumenten haben die Welschen keine Epoche gemacht, und sie gestehen selbst, daß sie, sonderlich in blasenden Instrumenten, Schüler der Deutschen sind.

Schule der Deutschen.

Die Quellen zu dieser Geschichte finden sich da und dort zerstreut. Z. B. bei Mitzler, Mattheson, Marpurg, Hiller, Hawkins, Burney, Forkel, Junker und andern musikalischen Autoren. Inzwischen fehlt uns noch ganz und gar eine pragmatische Geschichte der deutschen Tonkunst. Doch ist zu hoffen, daß wir sie nächstens erhalten werden.

In den grauesten Zeiten der deutschen Geschichte, sobald nur Deutschland anfing, ein Volk zu werden, hörte man schon von ihrer Neigung zur Tonkunst. Musik mußte ihre Gastmahle beleben, Musik ihre Füße zum Tanze beflügeln, Musik erscholl vor ihren Altären in Thuiskons Schauerhainen, Musik begleitet sie in Schlachten und Tod. Die Melodien der Bardengesänge werden von Cäsar und Tacitus gar fürchterlich beschrieben. Die Barden standen meist auf einer Anhöhe, oder auf einem Fels im Schlachtthale und lenkten von da aus den Streit mit ihren Gesängen. Der Gang der Melodie war ganz einzig, wild, kriegerisch, und hatte vielleicht einige Aehnlichkeit mit unsern Märschen. Die alten Deutschen sangen alle im Einklange — die Weiber um eine Octave höher

als die Männer; und dieser Gesang wurde mit einigen rauschenden Instrumenten begleitet. Besonders pflegten sie Bleche mit großem Getöse an einander zu stoßen, oder den Schild vor den Mund zu halten, um dadurch die Singstimme zu verstärken. Auch ist gewiß, daß sie eine Art Harfen gehabt haben, die sie aber nur beim Gottesdienste zu brauchen pflegten. Man hat zwar Krummhörner und Zinken an verschiedenen Orten Deutschlands ausgegraben: es ist aber nicht ausgemacht, ob diese Instrumente von Deutschen, oder von Römern herkommen? Inzwischen findet man doch noch einige deutsche Götzenbilder, die eine Art von Trompeten in Gestalt eines Trichters führen, und zur Genüge beweisen, daß die Deutschen schon sehr frühzeitig mit blasenden Instrumenten bekannt waren.

Carl der Große ließ die Gesänge der Barden mit ihren Melodien sammeln, und suchte sie sogar bei seinen eignen Heeren einzuführen. Wenn man diese kostbaren Denkmale des Alterthums wieder auffindet (denn unfehlbar liegen sie in irgend einem Winkel vergraben), so wird man erst zuverlässig über altdeutsche Musik zu urtheilen im Stande seyn. Inzwischen ist doch so viel gewiß, daß die Musik unserer Väter zwar manchen gigantischen Zug muß gehabt haben, daß sie, wie noch heute die wilden Völker in Amerika, große Wirkungen damit hervorzubringen wußten; daß es aber doch weit mehr stürmische Declamation, ein schreckliches wildes Gebrüll, als wahre Musik gewesen seyn muß. Daß ein so kriegerisches Volk das Zärtliche und Angenehme der Tonkunst gänzlich werde vernachlässiget haben, läßt sich mit Gewißheit ver=

muthen. Inzwischen möchte ich doch einige Trinklieder der alten Deutschen hören, die sie bei ihren Festgelagen zu singen pflegten und die, selbst nach dem Zeugnisse ihrer Feinde, sehr viel Anmuthiges gehabt haben müssen.

Bei ihrem Gottesdienste sangen sie das Lob des Mannus, Thuiskons, Theuts, Woodans, der Veleda und Herda, und zwar oft in Wechselchören; auch mußten hier ihre Opferknaben mitsingen.

Man sieht also, daß der Hang zur Tonkunst seit Jahrtausenden uns angeerbt ist. In den allerfinstersten Zeiten bewahrten doch unsre Landsleute immer die Musik; und als Carl der Große Kaiser ward, so vermehrte sich dieser Hang zur Tonkunst dadurch sehr, daß er mit der christlichen Religion in Bund trat. Bonifacius, der Apostel der Deutschen, führte den lateinischen Gesang in unsern Kirchen ein, — wogegen sich zwar die Deutschen lange setzten und ausdrücklich behaupteten: es sey unsinnig, etwas zu singen, das man nicht verstehe. Nach und nach aber beugten sie sich doch so unter diese Verordnung der Kirche und gewöhnten sich an den lateinischen Gesang, daß Luther Mühe hatte, seine Anhänger zu bereden, deutsch zu singen.

In Deutschland hatte man lange keine Orgeln in den Kirchen, sondern ein Instrument, das dem französischen Serpent einigermaßen ähnlich war. Noch später sind Zinken und Posaunen in der Kirche eingeführt worden; und erst im dreizehnten Jahrhundert finde ich Nachricht von einer Orgel zu Cöln.

Die Deutschen zeichneten sich sonderlich durch

schönen Gesang und durch Stärke in den blasenden Instrumenten aus. Daher schrieb ein reisender Bischof aus Rom von ihnen: »Es ist zu verwundern, wie diese versoffenen und wilden Bestien so schön singen und blasen.« Inzwischen war die Musik sehr großem Mißbrauch unter den Deutschen ausgesetzt. Man brauchte sie zu rasenden Volkstänzen, zu Bachanalien, zu unzüchtigen Gesellschaften; mit einem Wort, zum Verderben der Menschen. Daher wurden die herumschweifenden Musikanten für unehrlich erklärt, und der Sachsenspiegel schreibt ausdrücklich: einen Musikanten muß man nicht unter ehrlichen Leuten dulden. Man sieht aber gar wohl, daß dieß nicht die ganze Musik, sondern bloß herumziehende Schnurranten angeht, die sich gemeiniglich durch Liederlichkeit verächtlich machen.

Bis auf die Zeiten Luthers wurde die Kirchenmusik in Deutschland immer glänzender, man verwandte große Summen auf Sänger und Instrumentisten; legte allenthalben Singschulen an; brachte nicht nur ausländische Instrumente nach Deutschland, sondern vermehrte auch noch die Orgel mit verschiedenen Registern; und ein Nürnberger erfand sogar das Pedal, wodurch die Orgel eine große Vollkommenheit erhielt, auf der sie heutiges Tages steht. Zinken, Posaunen, Waldhörner und Trompeten waren besonders lange die Lieblingsinstrumente der Deutschen; bis sie endlich auch die Tischharfe, die Geige, die Flöte, Hoboe, Fagot und andere Instrumente sich eigen machten, und schon in frühen Zeiten Meister darin aufzuweisen hatten. Theoretische Werke aber schrieb man

um diese Zeit noch gar nicht; wiewohl der berühmte Abt Gerbert behaupten will, daß manche treffliche musikalische Abhandlung in den Klöstern verborgen liege.

Die berühmte Nonne Roswita war nicht bloß Dichterin, sondern auch vortreffliche Tonkünstlerin; sie sang nicht nur ungemein schön, sondern setzte auch selbst einige Stücke in Musik, die von ihrem schönen musikalischen Geiste zeugen.

Ein großes Hinderniß der Aufnahme der Tonkunst durch ganz Europa war der Mangel an Noten. Man bediente sich in Deutschland der sogenannten Tabulatur, die gewöhnlich vier Linien hatte, und mit Buchstaben, Zahlen und andern Zeichen die Melodien andeutete. Sobald aber Guido die Noten erfunden hatte, so wurden sie durch die Bischöfe auch in Deutschland allgemein eingeführt. Von dieser Zeit an hat sich der Vorrath von Musikalien in den Klöstern außerordentlich vermehrt. Die Zahl der Messen, Motetten, Credos, Kyrie's, Requiems, Antifonien, u. a. dgl. — wer kann alle zählen!

Sehr wäre zu wünschen, daß man aus allen diesen Stücken einen schönen Auszug machte, welcher auf einmal die Musik der damaligen Zeit darstellte. Der Charakter jener Musik ist äußerst träge Bewegung; aber dieser Fehler wird ersetzt durch die Erhabenheit der Gänge; durch die einfache Instrumentalbegleitung, durch gefühlvollen Gesang, durch ungezwungene Ausweichungen, und durch andere auffallende Vorzüge.

Als Luther auftrat, da war die Kirchenmusik der Deutschen bereits in leere, strotzende Pracht

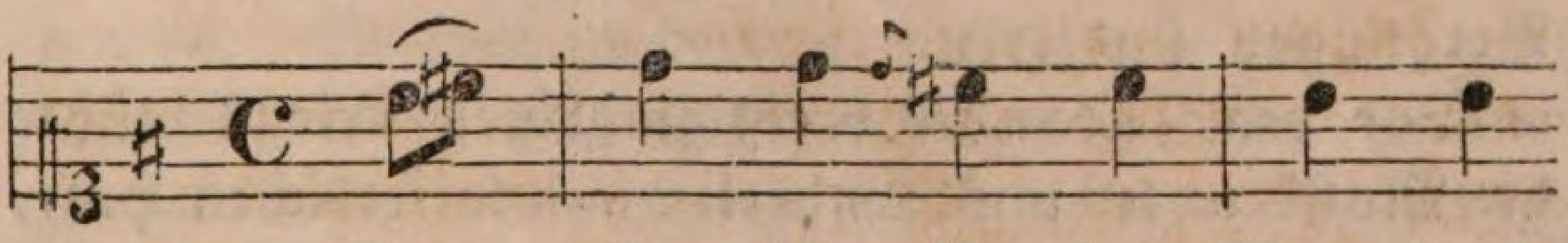
ausgeartet. Man maß die Musik nicht mehr nach ihrer einfältigen Wirkung, sondern nach dem Aufwande. Der Gesang wurde gar zuweilen petulant, so, daß ein Würzburger Bischof, als er eine neue Kirchenmusik aufführen hörte, überlaut schrie: Mädels tanzt naus, s'Stückel ist lustig! Auch diesem Uebelstand steuerte der unsterbliche Luther so viel er konnte. Er behielt Anfangs die Antifonien und Motetten bei; nach diesem opferte er sie dem deutschen Choralgesang auf. Luther selbst war ein vortrefflicher Musiker. Er sang mit Gefühl und spielte die Laute. Der große Componist Händel besaß viele Stücke eigenhändig von Luthern aufgesetzt. Er machte sich seine Schönheiten ganz eigen und würzte mit diesem herrlichen Salze seine eigenen Compositionen. Einige geistliche Lieder, die wir diesem einzigen Manne zu danken haben, sind ein wahrer Schatz in der deutschen Kunstgeschichte. Er pflegte die Chorale meist vierstimmig aufzusetzen, und gar keine Begleitung beizufügen. Die Peripherie seiner Töne ist so natürlich gewählt, daß sie selten aus dem Gebiete einer Octave schweifen. Von Luthern schreiben sich noch zum Behufe der Tonkunst her: die musikalischen Anstalten auf deutschen Gymnasien und Schulen, und die Stadtzinkenisten, die seit dieser Zeit eine Art von Gewerk auszumachen pflegten. Die erstern haben sich fast auf allen deutschen Schulen erhalten: über ein Chor Schüler ist ein Cantor oder Choragus gesetzt, der den jungen Leuten im Singen Unterricht gibt, wie dieß der Zinkenist mit den Instrumenten so macht. Mit diesen Sängern wird der Gesang und die Kirchenmusik

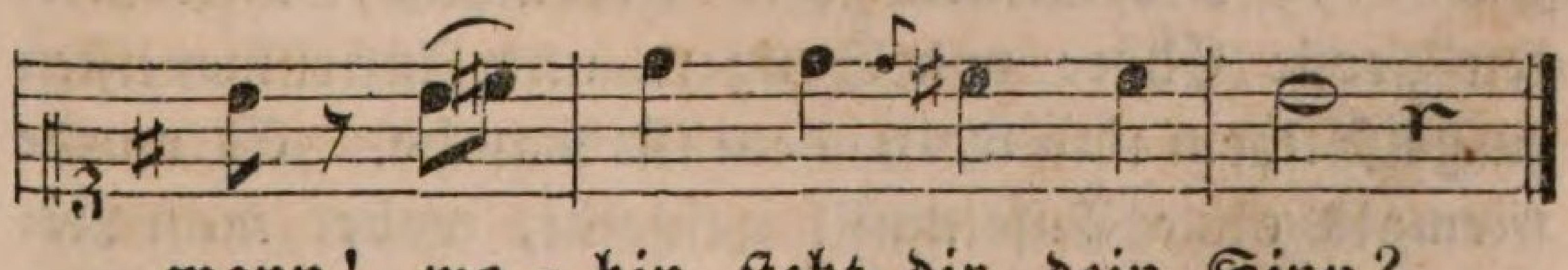
bestritten, und die Schulmeisters- und Cantorsstellen im Lande werden aus ihnen besetzt. Auch der Leichengesang wird von diesen Chorschülern aufgeführt. Die Zinkenisten aber haben das Geschäft, alle Tage auf dem Thurme einen Choral zu blasen, und bei Kirchenmusiken zu dienen. Man sieht auch aus dieser Veranstaltung, wie sehr unser Luther die Gewalt der Tonkunst anerkannte. Wären nicht bei den Protestanten die Kirchengüter meist eingezogen worden; so würde die Kirchenmusik unter ihnen gewiß eben so im Ansehen seyn, wie bei den Katholiken. Schon zu Luthers Zeiten kam ein Choralbuch heraus, wozu Luther eine Vorrede schrieb, die wahre Begeisterung für die Tonkunst athmet. Dieß interessante Buch, das so viel Licht über den damaligen Satz verbreitet, ist jetzt höchst selten mehr anzutreffen.

Man sieht aus dieser skizzirten Beschreibung, daß unser Vaterland damals mehr auf die Kirchenmusik, als auf die Profane drang. Selbst die Concerte, welche am kaiserlichen und andern angesehenen Fürstenhöfen gegeben wurden, hatten den Gang der Kirchenmusik. Die Instrumentisten wußten noch nichts vom Forte und Piano; daher mußte ihr Vortrag äußerst rasch seyn. Indessen hat man doch noch einige Volkslieder aus den damaligen Zeiten, die voll Wahrheit und Natur sind. In diesen Volksliedern allein, und in unsern Schleifern und Walzern, zeigt sich der musikalische Nationalcharakter unsers Volks. Höchste Einfalt, kunstlose und herzerhebende Melodie empfehlen das damalige Volkslied; so wie geflügelter Gang und tanzeinladende Melodie den Schleifer empfehlen.

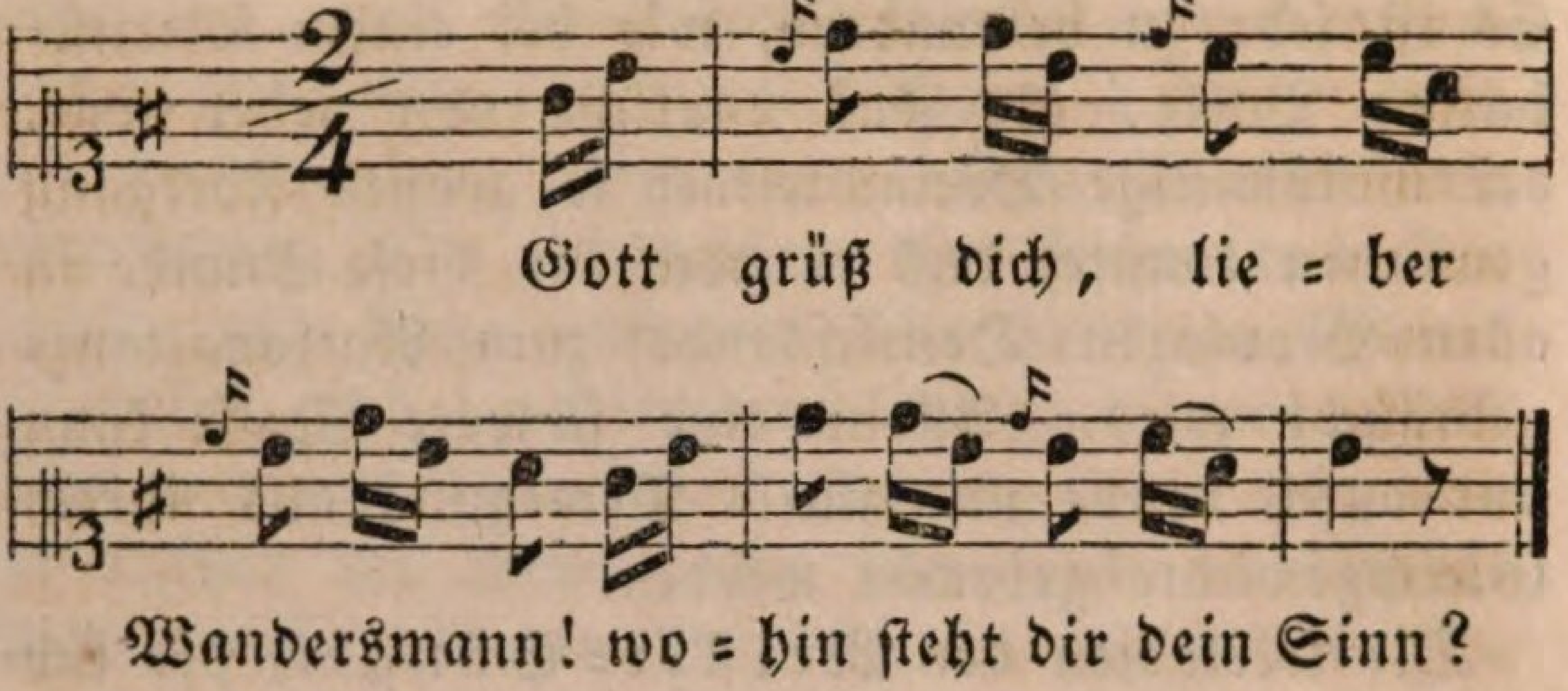
Es ist sehr zu bewundern, wie bei einem so ernsthaften Volke, als das deutsche von jeher war, der muthwillige Dreiachteltakt so großen Fortgang gewinnen konnte, daß er noch bis diese Stunde in allen Provinzen Deutschlands zum Nationaltanze gebraucht wird. Allein eine schwere Masse kann nur durch rasche und starke Bewegung aus ihrem Gleichgewichte gebracht werden.

Die Melodien der Meister=Sänger, die sich ebenfalls viele Jahrhunderte hindurch erhalten haben, sind auch ganz original. So bieder unser Charakter ist, so bieder sind auch diese Melodien. Die deutschen Volkslieder, so wie die Meistergesänge wählen höchst selten den Mollton: dadurch geben sie sich ein ungemein liebliches, natürliches und helles Ansehen. Unsere Landleute und Handwerksbursche haben diese Melodien beinahe unverändert beibehalten. Nur hört man die Melodie jetzt oft in andern Tonarten und verziert singen. Vor Zeiten sang man:





Jetzt singt der gemeine Hause dieses Volkslied schon so:



Man sieht aus dieser kleinen Probe, daß nur die alte Grundmelodie beibehalten, aber die Tonart geändert wurde, wiewohl die Schwarzwälder Bauern und überhaupt die Schwäbischen Landleute bis auf diesen Tag meist bei der erstern geblieben sind. Auch ist die Bewegung viel schneller, und mit Verzierungen verbrämt. Doch haben die Meistersänger, welche noch zu Nürnberg, Ulm und Straßburg übrig sind, den kunstlosen Gang der alten Melodien unverändert beibehalten; und jeder Kenner wird sie gewiß mit Nutzen und Vergnügen studieren.

Vor den Zeiten des dreißigjährigen Kriegs blühte die Musik unter uns sonderlich am kaiserlichen Hofe, und bei den Bischöfen in Deutschland. Die Kaiser Carl V., Maximilian und Ferdinand, unterhielten große Chöre von Sängern und Instrumentisten zu geistlichem und weltlichem Gebrauche. Es wurde niemals ohne Tafelmusik gespeist, wobei man Lieder sang, die oft sehr ins Plumpe und Massive fielen, und mit der Reinigkeit und Einfalt der alten Skolien und der edlen Materienwahl, die die alten Tischsänger nach dem Zeugnisse Homers

beobachteten, nichts gemein hatten. Der Churfürst von Baiern hatte damals ein ganz vortreffliches Orchester, und an Orlando di Lasso einen Capellmeister, von dem man noch heutiges Tages viel lernen kann. Ueberhaupt waren die Herzoge von Baiern in den ältesten Zeiten, wie in den neuesten, immer die größten Beschützer der Musik und der Künste überhaupt. In der Münchner Bibliothek findet man ein ganzes Repertorium von musikalischen Compositionen aus jenen grauen Zeiten, woraus man den damaligen Geschmack im Kirchen- wie im Profanstyle sehr gut beurtheilen kann. Aber auch hier trifft die Bemerkung zu, daß, so wie jetzt der profane den Kirchenstyl beinahe überwältiget hat, damals das kirchliche Pathos den freien weltlichen Styl verschlang.

Diese Erscheinung läßt sich sehr leicht aus dem Charakter jener Zeiten erklären. Der Eifer für den Gottesdienst war damals so groß, daß der Nachhall der Antifonien und Kirchengesänge auch bei brausenden Gastmahlen mit Entzücken gehört wurde. Es war sonderlich in Klöstern etwas ganz Gewöhnliches, sich unter Absingung eines Psalms zu besaufen, worüber uns die Ausländer sehr streng, und zwar mit vollem Recht, mitgenommen haben. Der traurige dreißigjährige Krieg machte fast aus unserm ganzen Vaterlande eine Brandstatt. Vor dem Donnerwagen Wodans flohen alle Künste und Wissenschaften, und die himmlische Polihymnia zuerst. Wo viel Klagens und Heulens ist, wo Jammer und Elend mit bleichen Wangen und zerstreutem Haar und die Gefilde taumeln; wo Witwen und Waisen, Greise und Krüppel an den Wasserströ-

men sitzen und heulen, da hängt man die Harfen an Weidenäste. Dieß war damals der Zustand von ganz Deutschland. Viel hundert Klöster wurden geplündert, die kostbarsten Partituren verbrannt und zerstreut, die besten Instrumentalisten dienten aus Verzweiflung unter den Heeren als Pfeifer und Trompeter; die Tempel hallten von nichts als dem kläglichen Miserere wieder; der Tanz und die Freude floh aus Deutschlands Hainen, und selbst bei Trinkgelagen verstummte der deutsche Gesang. Und doch wurde damals, so eingewurzelt war die Tonkunst den Deutschen, die kriegerische Musik bis zur höchsten Kraft ausgebildet. Unsere Tonkünstler erfanden damals den Marsch, eine Art von Musik, welche das Herz und den Muth eines Kriegsheers so erhebt, daß dadurch fast der Verlust der Bardengesänge ersetzt werden kann.

Diese große Erfindung hat auch einen tactischen Grund: denn da damals von den großen Kriegern der gemessene Schritt eingeführt wurde; so war es nothwendig, durch ein musikalisches Tempo diesen Schritt auszudrücken. Man wandte sogar den Marsch auf die Cavallerie an, nur mit dem Unterschiede, daß hier das Tempo rascher war.

Der alte deutsche Marsch übertrifft die meisten neuern Märsche weit an hohem kriegerischen Sinn; denn nichts ist lächerlicher, als das welsche Girren und Seufzen in einen Marsch aufzunehmen, wie man jetzt so häufig zu thun pflegt. Nach dem dreißigjährigen Kriege erholten sich mit langsamen Athemzügen die schönen Künste und Wissenschaften wieder; am schnellsten aber die Tonkunst. Am Hofe des Kaisers Maximilian wurde sie mit dem

größten Eifer getrieben. Der Kaiser selbst spielte die Violin nach damaligen Zeiten sehr gut, und übernahm auch manchmal in den Messen eine Singparthie. Von dieser Zeit an war es gleichsam unter der kaiserlichen Familie erblich, sich durch Tonkunst hervorzuthun. Unter Prinzen sowohl, als unter Prinzessinnen des östreichischen Hauses, gab es große Kenner, Schätzer und Beförderer der Musik. Leopold hatte zwar keinen großen Geschmack, er hielt aber doch ein Orchester über hundert Personen stark. Joseph I. regierte leider, in vielem Betracht auch in Hinsicht auf Musik, viel zu kurz. Er spielte nicht nur selbst verschiedene Instrumente meisterhaft, sondern verschrieb auch große Musiker aus Italien, oder schickte Deutsche dahin, um sich zu bilden. Keine seiner Provinzen, vielleicht keine in ganz Deutschland, that es Böhmen in der Musik zuvor. Man legte daselbst sogar auf den Dörfern Singschulen an, und betrieb sonderlich die blasenden Instrumente mit solchem Eifer, daß die Böhmen hierin bis auf diese Stunde nicht nur Welschland, sondern sogar das übrige Deutschland übertreffen. Was aber das Wichtigste ist, so bildeten sich die Böhmen einen ganz eigenen Geschmack in der Musik, der voller Anmuth und Eigenthümlichkeit ist; nur nähert er sich in etwas dem Komischen. Der böhmische Kammerstyl ist unstreitig der schönste in der Welt. Man höre einen Zug Prager Studenten Symphonien, Sonaten, kleine Parthien, Märsche, Menuets und Schleifer vortragen; — welche Harmonie, welche Rundung des Vortrags, welche Einheit, welcher Tonflug! — Im Gesang aber haben es die Böhmen noch nicht so weit gebracht,

wie z. B. die Sachsen und Baiern, wo es von vielen Jahren her Singschulen, und unter den Leuten eine ganz natürliche Anlage zum Singen gibt. In Baiern lallt und singt alles. Wer kann was Schöneres hören, als ein baierisch Landliedel? So original und holdselig zugleich, so melodisch, so unterhaltend und sonderlich so launisch, ja oft pudelnärrisch, hat kein Volk der Welt Landlieder aufzuweisen. —

Unter Carl VI. stieg die Musik zu einer Höhe empor, auf der man sie in Deutschland noch nicht sah. Er unterhielt hundert Sänger und Sängerinnen, und über dreihundert Instrumentisten. Seine beiden Capellmeister, Fuchs und Caldara, waren die gründlichsten Tonsetzer der Welt. Sonderlich war Fuchs ein großer Contrapunctist: seine Messen sind noch bis auf den heutigen Tag Meisterstücke voll kirchlichen Pathos, worin man so herrlich bearbeitete Fugen findet, als wohl jetzt schwerlich mehr ein Componist setzen wird. Ja, er wurde auch musikalischer Schriftsteller, und schrieb in lateinischer Sprache einen **Gradus ad Parnassum**, worin die Grundsätze der Musik mit großem Scharfsinn abgehandelt sind. Dieses herrliche Buch ist zum Nutzen der Tonkünstler auch ins Deutsche übersetzt worden, und verdient noch heute allgemeine Empfehlung. Nur handelt es ganz von der mathematischen Musik, und berührt seinen ästhetischen Theil beinahe gar nicht.

Im Jahr 1724 wurde zu Prag unter freiem Himmel eine Oper aufgeführt, dergleichen bisher keine in der Welt noch gesehen worden. Der Sänger und Instrumentisten waren über tausend Menschen.

Vier Capellmeister standen auf Anhöhen und lenkten den Musiksturm. Ueber 50 große Flügel accompagnirten, und Virtuosen ließen sich da hören von allen Orten und Enden Europens. Die große Idee wurde auch, trotz ihres gigantischen Entwurfs, vollkommen gut ausgeführt: allein von der Kostbarkeit zu geschweigen, denn die Aufführung dieser Oper kostete den Kaiser 300000 fl., so konnte der Erfolg nicht groß seyn, weil die musikalischen Maschinen zu sehr zusammengesetzt waren, und welscher, deutscher und böhmischer Vortrag einander durchkreuzten. Diese ungeheure Oper fand auch nachher, gewiß aus erst gedachten Gründen, keinen Nachfolger oder Nachahmer unten den europäischen Höfen.

Besonders blühte zu den Zeiten Carls die Kirchenmusik in den kaiserlichen Staaten, vornehmlich zu Wien, in einem sehr hohen Grade. In allen Kirchen wurden die vortrefflichsten Messen aufgeführt, und man hörte auch da und dort einen ausgezeichneten Organisten. Froberger und Buxtehude waren damals die Zauberer auf diesem Instrumente. Auch hatte Kaiser Carl einige Geiger von großem Geschmacke; der Choralgesang war vortrefflich besetzt, mit einem Wort, die deutsche Musik machte zuerst unter Carl VI. Epoche. Seit der Zeit hat Wien die italiänische Fessel ganz und gar abgeschüttelt, und sich im Kirchen=, Theatral=, mimischen Kammer= und Volksstyl eine Eigenthümlichkeit errungen, welche der Ausländer mit stillem Neide bewundert. Gründlichkeit ohne Pedanterei, Anmuth im Ganzen, noch mehr in einzelnen Theilen, immer lachendes Colorit, großes Verständniß der blasenden

Instrumente, vielleicht etwas zu viel komisches Salz, sind der Charakter der Wienerschule.

Unter der unsterblichen Maria Theresia stieg die Musik in Wien beinahe noch höher. Sie selbst sang in ihrer Jugend wie ein Engel und spielte das Clavier sehr gut. Wagenseil war ihr Lehrmeister. Dieser Mann war zu seiner Zeit einer der ersten Claviervirtuosen: er verstand die Natur dieses Instruments sehr gut. Seine Sonaten und Concerte setzen beide Fäuste in rasche Bewegung; sein Fingersatz ist der Natur so ziemlich angemessen; doch reicht er bei weitem nicht an den Bachischen. Er selber spielte mit ungemeinem Ausdruck, und arbeitete eine Fuge aus dem Stegreif mit vieler Gründlichkeit aus.

Maria Theresia begünstigte das welsche Theater ihrem Gemahl zu lieb so sehr, daß darunter die Originalitat des Wiener Geschmacks etwas noth litt, doch benutzten die großen Meister auch diesen Uebelstand, um den heilsamen Zweck dadurch zu erreichen, mit welscher Tonkunst die rauhen Ecken der Deutschen abzuglätten. Hasse war damals der deutsche Orpheus. Nicht nur Deutschland, sondern ganz Italien verewigte durch lauten Beifall das Andenken dieses großen Mannes. Er vereinigte die Zartheit und Anmuth des welschen Gesanges mit der Gründlichkeit des deutschen Satzes; studierte seinen Dichter mit mehr als gewöhnlichem Tiefsinn; liebte die Einfalt; gab den Instrumenten wenig zu thun, um dem Sang aufzuhelfen; war einfach in seinen Modulationen, und äußerst rein in seinen Harmonien. Seine melodischen Gänge sind ganz

neu, oft höchst frappant. Seine Einbildungskraft war sehr reich, und ließ sich durch eine große Anzahl von Opern, in Deutschland und Welschland verfertigt, durch viele Messen und Kammerstücke nicht erschöpfen. Alle Höfe schätzten diesen Mann, und überhäuften ihn mit Geschenken. Friedrich der Große bot ihm oft seine Dienste an, die er aber aus Liebe zum sächsischen, damals königl. polnischen Hofe, ausschlug. Kurz, Hasse war in der That ein großer, gründlicher, den Deutschen zur größten Ehre gereichender Tonkünstler! Als man einmal vor Jomelli den großen Hasse herabsetzte, da sagte dieser Meister mit edlem Unwillen: ich kann es nicht leiden, wenn man von meinem Lehrmeister klein spricht.

Zu gleicher Zeit wurde auch in Wien die Tanzmusik fast auf den äußersten Gipfel gebracht. Starzer setzte so ganz vortreffliche Ballete, daß sie nicht nur das Wiener Publikum, sondern jeden Fremdling von Geschmack bezauberten. Es herrscht so viel Tiefsinn in den Sätzen dieses Mannes, daß es zu beklagen ist, seine Stärke nicht auch, und noch mehr im Kirchenstyle bewundern zu können: denn Starzer war für die Kirche geschaffen — und sein Geist verlor sich im Wirbel des Theaters. — Haydn lenkte indessen die Kirchenmusik zu Wien. Sein Styl ist feurig, voll und edel, das Aufjauchzen seiner Halleluja und Amen zeichnet ihn vorzüglich aus: nur tändelt er zuweilen, aus Vorneigung gegen den östreichischen Geschmack, auch in seinen Messen Verzierungen hin, die da nicht stehen sollten. Diese Flitter gleichen oft dem buntscheckigen Kleide des Harlekins, und entweihen das Pathos des Kirchen-

styls. Seine Fugen aber sind mit Feuer und Gründlichkeit gearbeitet.

Die Berlinerschule hat lange großes Aufsehen gemacht, und wenn gleich jetzt ihr Glanz in etwas verbleicht ist, so verdient sie doch am sorgfältigsten untersucht zu werden. Friedrich der Große, der eben kein Freund von dem mechanischen Gottesdienste zu seyn schien, haßte den Kirchenstyl, und doch verpflanzte er ihn ganz auf die Bühne und in den Conzertsaal. Kaum hatte er die Regierung angetreten, so ließ er schon die ersten Sänger Italiens kommen als Gegengewicht seiner Herrschersorgen. Unter ihm zeichneten sich, wie unter dem goldenen Stabe eines jeden großen Mannes, viele Genies aus. Die merkwürdigsten davon sind folgende:

Graun, ein Kapellmeister im buchstäblichen Verstande; jedem musikalischen Styl gewachsen. Seine Opern sind mit unbeschreiblicher Lieblichkeit und Einfalt gesetzt. Doch findet man in ihnen Einförmigkeit und mehr Studium des Contrapunkts, als Studium der Musik überhaupt. Doch sind seine Melodien vortrefflich, seine Modulationen durchgängig neu, seine Harmonien wohl gewählt, und seine Schreibart äußerst einfach; er componirte viele Opern im vortrefflichsten Geschmacke. Weil er selbst sehr gut sang, so setzte er auch alle Arien so sangbar, daß sie noch heute mit dem Gemeinsinn aller Welt sympathisiren. Zartheit in Gefühlen, reine Phantasie, herrlicher Verstand, jugendlicher Geist, und ein Herz, jeder guten Empfindung offen, zeigt sich in den Partituren Grauns. Der Hauptzug in

seinem musikalischen Charakter war dieser: alles dem Gesang, und nur wenig den Instrumenten anzuvertrauen. Seine Bässe sind mit der äußersten contrapunktischen Richtigkeit geschrieben: wider den Gebrauch der Welschen bezifferte er sie alle mit solcher Gewissenhaftigkeit, daß jede Modulation dabei bemerkt war. In allen seinen Stücken kommt weder Trommelbaß, noch Tocato vor. Die Natur jedes Instruments kannte er aus dem Grunde: wie der große Maler Farben auf seiner Pallete mischt, so mischte er Töne. Doch war mehr das sehr Rührende, als das sehr Erhabene sein Antheil. An Gründlichkeit kam ihm kaum ein Setzer der Welt bei; in allen musikalischen Spielen zeigte er sich als Meister. Seine Kirchenstücke haben eine Lieblichkeit und Feierlichkeit, mit der sich wenig vergleichen läßt. Sein Stimmensatz, die Ebbe und Fluth seiner Modulationen, seine krystallklare Harmonie, die äußerst kunstmäßige Bearbeitung seiner Declamationen und Recitative, vorzüglich die Natur der Mittelstimmen — besonders der Bratsche, die er so traulich mit dem Baß arbeiten läßt; das glückliche Umwälzen seiner Texte — mit einem Wort: Weisheit, Kopf, tiefes Verständniß aller musikalischen Verhältnisse, Accomodation in den Geist seines Jahrhunderts, doch nie bis zur Sclavenerniedrigung; lichter Satz, tiefe, fast an die Gränze der Pedanterei streifende Gründlichkeit — sind — Graun! dein matter Schattenriß. Sein Tod Jesu wird von aller Welt angestaunt, ob man gleich sagen könnte, und mit vollem Recht, daß noch zu viel weltliche Miene darin herrscht. Allein Graun that

dies aus tiefen Gründen: der Engel nimmt Pilgersgestalt an, um mit Staubbewohnern reden zu können. — Gott! wer hat jemals eine Fuge bearbeitet wie diese: »Christus hat uns ein Vorbild gelassen, daß wir sollen nachfolgen seinen Fußtapfen.«

Seine letzte Arbeit war das große Te Deum laudamus auf die Pragerschlacht, voll Würde, Natur, Majestät, Kunst und Harmonie — kurz, das erste Te deum laudamus der Welt. Er starb, der große göttliche Mann, im 40sten Jahre seines Alters. Friedrich, sein König, stand eben in Böhmen, von Legionen Feinden umringt, als er die Nachricht von Grauns Tode erhielt. Er stutzte, schüttelte den Kopf und sagte: vor acht Tagen verlor ich meinen ersten Feldmarschall, jetzt meinen Graun — Großer Mann ist großer Mann! — Ich werde keinen Feldmarschall und keinen Kapellmeister mehr machen, bis ich einen Schwerin und Graun wieder finde.«

Mit so vielen Eigenschaften vereinigte noch Graun die Kunst, Sänger zu bilden, in einem sehr hohen Grade. Weil er, wie schon erwähnt, selbst ein großer Sänger war, so gelang ihm dies desto leichter. Die ersten Sänger, z. B. ein Carestini und Salembini, gestanden, noch sehr viel von Graun gelernt zu haben. Von starken Coloraturen war er gar kein Liebhaber; hingegen gewöhnte er die Menschenstimmen durch die vortrefflichen Singübungen, jeden Ton ganz und rund hervorzubringen, den Text mit der äußersten Deutlichkeit auszudrücken, das Recitativ verständlich zu declamiren, und die hervorstechenden Stellen sonderlich auch mit dem Herzen vorzutragen. —

Ueber das alles accompagnirte Graun als Meister; daher sind seine Bässe so herrlich beziffert: denn Graun behauptete mit vollem Grunde, daß es Faulheit oder Unverstand sey, wenn man dies unterlasse.

Graun setzte auch geistliche Lieder, besonders einige von Klopstock, in Musik, und bewies dadurch, wie meisterhaft er auch den Choral zu bearbeiten wisse. Nichts aber gelang ihm weniger, als der komische Styl, denn sein Geist war, wie man schon aus diesem Entwurf seines Charakters sehen kann, für diese Gattung viel zu ernst und zu feierlich. Kurz, Graun war der Schöpfer der weltberühmten Berlinerschule; und hätten seine Nachfolger die Spur ihres großen Vorgängers nie verlassen, so wären sie nie zu der pedantischen Steifheit herabgesunken, die man jetzt mit Recht an den Berlinern tadelt.

Agrikola, königlich preußischer Hofcomponist, hat sich als Tonsetzer, Sangmeister und musikalischer Schriftsteller hervorgethan, und in allen drei Fächern über das Mittelmäßige emporgeschwungen. Er setzte ernsthafte und komische Opern: im ernsten Style war Graun ganz sein Muster. Er ist sehr regelmäßig, aber nicht selten steif. Seine melodischen Gänge sind nicht immer die besten; hingegen ist seine fortschreitende und gleichzeitige Harmonie tadellos. Im komischen Styl ist er mehr Original. Seine Buona Figliola hat wirklich vortreffliche Stellen. Er setzte auch sehr gut für das Klavier, doch mehr mit Kunst, als mit Natur. Seine Gattin sang vortrefflich; er selbst gab meisterhaften Unterricht im Singen; übersetzte des berühmten Tosi

Singschule in reines Deutsch, und vermehrte sie noch mit herrlichen Anmerkungen.

Marpurg, einer der größten musikalischen Theoretiker in ganz Europa. Seine kritischen Schriften sind nicht nur in einem sehr reinen Style geschrieben, sondern verrathen auch tiefe musikalische Einsichten und große Gelehrsamkeit. Er blieb zwar seinem einmal festgesetzten musikalischen Systeme getreu, und vertheidigte es bis zum Pedantismus; doch muß man gestehen, daß sich in seinen Beiträgen da und dort sehr wichtige Winke über die musikalische Aesthetik finden, die vor ihm noch niemand bearbeitet hatte. So gründlich aber dieser Mann war, so treffend oft seine Urtheile über musikalische Werke und Künstler ausfielen, so gezwungen und steif sind doch seine eigenen Compositionen. Seine Klavierstücke sind höchst gezwungen und mathematisch herausgezirkelt, seine Arien kalt und schulmeistermäßig behandelt, und seine Lieder ohne Saft und Kraft. Doch muß sie der Kenner wegen ihrer Gründlichkeit studieren.

Kirnberger, zwar ein eiskalter Theoretiker, aber doch ein Schriftsteller von großem Gewichte. Man hat noch nichts Gründlicheres, als seine Kunst des reinen Satzes. Zwar bekömmt man lautes Herzklopfen, wenn man die vielen Zahlen und contrapunktischen Grübeleien sieht, durch die man sich hindurcharbeiten muß; allein wer gründlich setzen lernen will, muß des Schweißes auf der Stirne nicht achten, und sich die Trockenheit eines Kirnbergers nicht abschrecken lassen. Sein System geht zwar tief, ist aber doch zu einseitig, und verleitet daher zu Ungerechtigkeiten gegen Männer, welche

ein anderes haben. Die Fugen von Kirnberger sind zwar schwerfällig und mühsam, aber doch mit großer Kunst gearbeitet, und müssen von Organisten und Klavierspielern sorgfältig studiert werden. Was er aber für den Gesang geschrieben hat, ist unerträglich, mit todtkaltem Herzen gesetzt, und daher ohne alle Wirkung. — Zwischen dem eiskalten Theoretiker und dem glutreichen Genie ist eine gähnende Kluft befestigt; das sieht man auch an Kirnbergern, der mit seinem Kritteln und Grübeln die Berlinerschule in ein übles Gerücht gebracht hat.

Krause hat in seinem Tractat über die musikalische Poesie treffliche Kenntnisse in der Musik sowohl als in der Poesie geäußert. Kein Dichter, der für Tonsetzer arbeitet, kann dies nützliche Buch entbehren. Er zeigt aus welschen und deutschen Beispielen, wie Arien, Cavatinen, Recitative, Duette, Terzette und Chöre von Dichtern und Tonkünstlern schicklich bearbeitet werden müssen. — Das Publikum heischt eine neue Ausgabe dieses schönen Buchs, wo Grundsätze und Beispiele den neuesten Zeiten mehr angepaßt werden.

Man hat auch verschiedene Tonstücke von diesem Krause, die zwar mit vieler Kunst, aber mit we= weniger Geschmack bearbeitet sind. Aus diesem Grunde wird seine herausgegebene Berliner Liedersammlung, Lieder der Deutschen in vier Theilen, woran doch die größten Meister arbeiteten, von wenigen Menschen mehr goutirt, wenn gleich der Satz sehr richtig, die Lieder gut gewählt, und auch die Melodien oft nicht übel gerathen sind. Aber bei nichts läßt sich Krittelei und Steifigkeit weniger ertragen, als bei dem musikalischen Liede.

Quanz. Vielleicht der erste Flötenspieler der Welt; wenigstens in der Theorie hat es ihm niemand zuvorgethan. Er machte am preußischen Hofe ein Glück, wie es noch wenige Tonkünstler in Europa gemacht haben. Da er der Lehrer seines Königs in der Flöte war, so genoß er auch seine Gnade über dreißig Jahre hindurch ununterbrochen. Er bezog eine Besoldung von 4000 Thalern, bekam für jede von ihm angeblasene Flöte hundert Dukaten, und noch überdies manch königliches Geschenk. Er bewohnte einen eigenen Pallast zu Potsdam, den ihm der König verehrt hatte. Sein Fleiß war erstaunenswürdig; der König besaß über drei hundert ungedruckte Concerte von ihm, ohne die unzähligen Sonaten, Concerte und andere Stücke, die er für ihn aufgesetzt hatte. Bis an sein Ende zog Friedrich Quanzens Compositionen für die Flöte allen andern vor. Auch die Welt besitzt sehr viele Stücke von diesem Manne. Sein Ansatz, die Art, sein Instrument zu spielen und zu behandeln, seine neuen und meist natürliche Applicaturen, die vielen äußerst regelmäßig gesetzten Stücke haben ihn hierin zum Lehrmeister von ganz Europa gemacht. Aber damit ist Quanzens Verdienst noch nicht vollendet. Er schrieb ein klassisches Werk über die Flöte unter dem Titel: Anleitung, die Flöte zu spielen, mit erläuternden Beispielen und durch Ziffern angezeigten Applikaturen. Durch dieses Buch errang er den Lorbeer der Unsterblichkeit sicher und ganz. Kaum läßt sich mehr etwas über dieses Instrument sagen, was er nicht hier gesagt hätte. Wer Ohr, Nachdenken und Fleiß hat, kann die Flöte aus dieser Schrift ohne Anführer selbst lernen:

rein und deutlich der Styl, unverbesserlich die Grundsätze. Aber auch andern Musikern ist dies Werk sehr zu empfehlen. Man findet darin herrliche Winke und praktische Vorschläge zur Einrichtung eines Orchesters, Anordnung und Stellung der Instrumentisten, Bildung des Gesangs und Begleitung des Flügels, die von der Hand des Meisters zeugen. Quanz behauptete: Je tiefer der Musiker ins Ganze blicke, desto trefflicher werde er auf seinem einzelnen Instrumente seyn. Daher waren ihm Virtuosen ohne Theorie nichts weiter, als Naturalisten und Leiermänner, die nicht verstehen, was sie vortragen. Kurz, Quanz ist das Muster eines wahren Virtuosen, nach welchem sich derjenige hinaufmessen muß, der mit diesem Titel prangen will. Er starb grau an Jahren wie an Verdiensten; hinterließ ein Vermögen von 70000 Thalern, und eine herrliche musikalische Bibliothek, welche der König für 20000 Thaler abkaufte. Friedrich ließ ihm ein treffliches Grabmal setzen: auf schwarzem Marmor ruht seine Büste von weißem Marmor; unten sieht man eine Flöte mit Lorbeer umwunden; die Inschrift heißt: „**Manibus Quanzii. Instruxit Regem Friedericum secundum.**“

Die Familie der Benda, die sich bis auf unsere Zeiten in verschiedene Zweige verbreitete, hat manchen großen Tonkünstler hervorgebracht. Hier ist die Rede von den zwei berühmten Violinisten.

Der ältere Franz Benda trat schon in die Dienste Friedrichs, als er noch Kronprinz war. In seinen besten Jahren spielte er die Violine als ein Zauberer. Er bildete sich, wie alle große Genies, selber. Den Ton, den er aus seiner Geige zog,

war der Nachhall einer Silberglocke. Seine Harpeggi sind neu, stark, voll Kraft; die Applicaturen tief studiert, und sein Vortrag ganz der Natur der Geige angemessen. Er spielte zwar nicht so geflügelt, wie es jetzt unsre raschen Zeitgenossen verlangen; aber desto saftiger, tiefer, einschneidender. Im Adagio hat er beinahe das Maximum erreicht: er schöpfte aus dem Herzen — und drang in die Herzen, und man hat mehr als einmal Leute weinen sehen, wenn Benda ein Adagio spielte. Seine für die Violine herausgegebenen Stücke aller Art werden noch jetzt als Uebungen von den Violinisten allgemein gebraucht. Keiner unter den berlinischen Kammermusikern wußte die Gründlichkeit so mit der Grazie zu verbinden, wie Er; daher dauert sein Beifall noch immer fort. Als Lolli in Berlin war, spielte ihm Benda ein Adagio, obgleich seine Hände schon sehr steif waren, so unaussprechlich sangbar, daß Lolli mit Entzücken zerfloß und ausrief: »O könnt' ich so ein Adagio spielen! aber ich muß zu viel Harlekin seyn, um meinen Zeitgenossen zu gefallen.« Benda componirte sehr viel, und doch werden seine Stücke jetzt immer seltener, weil dieser große Mann von seinen Compositionen mehr Abschriften nehmen, als stechen und drucken ließ. Von diesen hat man nur 12 Solos für die Geige, die in Paris gestochen wurden, und ein Flötensolo, das in Berlin herauskam. Zu wünschen wäre es, man machte seine Stücke, als eine wahre Violinschule, durch den Notendruck allgemeiner.

Seine Tochter Juliane Benda hat sich durch ihr schönes Flügelspiel, durch ihren herrlichen Gesang, und durch die lieblichen Lieder, die sie in

Musik gesetzt herausgab, allgemeinen Beifall in Deutschland erworben. Sein jüngerer Bruder Joseph Benda spielt die Violine gleichfalls sehr gut, reicht aber bei weitem nicht an seinen Bruder hinauf. Doch setzt er auch sehr schöne Stücke im Kammerstyl.

Schulz. Musikmeister bei dem französischen Theater in Berlin, hernach Kapellmeister beim Prinz Heinrich, legt sich meistentheils auf den Kirchenstyl. Er schreibt auch stark und gründlich, und hat den Contrapunkt vollkommen inne. Was ihn aber am meisten berühmt gemacht hat, das sind die vortrefflichen Artikel, welche von ihm, die Tonkunst betreffend, im letzten Theil des Sulzerischen Lexicons der schönen Künste vom Buchstaben S an stehen. Seine Grundsätze sind groß und meist richtig; sein deutscher Styl ist rein und körnig; seine musikalischen Kenntnisse sind aus der Erfahrung und eignem tiefen Nachdenken abgeschöpft. Er ist einer der Ersten, der das Bedürfniß fühlte, den ästhetischen Theil der Tonkunst, wie den mathematischen zu bearbeiten. Da er ein studierter Musiker ist, und die mit der Musik verwandten Wissenschaften und Künste genau kennt; so läßt sich auch von seinen Schriften nichts anderes als etwas Gründliches und Schönes erwarten. Schade! daß wir nur abgerissene, in alphabetischer Ordnung vorgetragene Grundsätze von ihm haben, woraus sich sein System schwerlich bestimmen läßt.

Friedmann Bach. Unstreitig der größte Organist der Welt! Er ist ein Sohn des weltberühmten Sebastian Bachs, und hat seinen Vater im Orgelspiel erreicht, ~~wo nicht übertroffen~~. Er be=

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

sitzt ein sehr feuriges Genie, eine schöpferische Einbildungskraft, Originalität und Neuheit der Gedanken, eine stürmende Geschwindigkeit, und die magische Kraft, alle Herzen mit seinem Orgelspiel zu bezaubern. Der Natur der Orgel hat er sich ganz bemächtigt; sein Registerverständniß hat ihm noch niemand nachgemacht. Er mischt die Register, ohne sein Spiel nur einen Augenblick zu unterbrechen, — wie der Maler seine Farben auf der Pallette; und bringt dadurch ein bewundernswürdiges Ganzes hervor. Seine Faust ist eine Riesenfaust, die durch tagelanges Spielen nicht ermattet. Contrapunkt, Ligaturen, neue ungewöhnliche Ausweichungen, herrliche Harmonien und äußerst schwere Sätze, die er mit der größten Reinigkeit und Richtigkeit herausbringt, herzerhebendes Pathos, und himmlische Anmuth, — all dieß vereinigt Zauberer Bach in sich, und erregt dadurch das Erstaunen der Welt. Ist die Orgel gut und vollständig, so verlangt man keine Instrumentenbegleitung mehr, wenn Bach spielt: er ersetzt ein Orchester von hundert Personen durch seinen Schöpfergeist. Außer seinem großen Vater, hat noch niemand das Petal mit dieser Allgewalt regiert, wie er. Er nimmt das Thema einer Fuge mit den Füßen auf; macht Mordenten und Triller mit den Füßen, und durchdringt die allerzahlreichste Gemeinde mit seinem Fußtritt. Schade! daß seine Orgelcompositionen kostbarer und seltener als Gold sind; doch ist es ein Trost für die Kunst, daß dieser erste Meister seine Orgelstücke selbst sammelt, und versprochen hat, sie nach seinem Tode herauszugeben.

Elisabeth Mara, geborene Schmehling. Sie und die oben bezeichnete Gabrieli wetteifern mit einander um den Lorbeer des Gesanges; alle wahren Kenner aber haben ihn bereits für die Mara entschieden. Ihre Tonleiter ist von erstaunlichem Umfang: sie reicht vom Tenor a bis ins c, folglich durch neunzehn goldene Sprossen, mit höchster Feinheit und Richtigkeit hinauf. Sie liest alles vom Blatt weg, was man ihr vorlegt; ist im Adagio so stark, wie im Allegro. In ihren Bravour-Arien bringt sie die erstaunenswürdigsten Läufer mit der äußersten Genauigkeit heraus; Sechzehntel und Zweiunddreißigstel stößt sie mit solcher Kraft ab, daß es ihr kein Violinist gleichthut. Ihre Stimme ist klar und durchschneidend. Sie singt mit ganzer und gebrochener Stimme oder (sotto voce) mit gleicher Schönheit. Ihre Triller, Fermaten, Mordenten, Läufer, Mezzotinto, sonderlich ihre Cadenzen sind unvergleichbar schön. Alles dieß vereinigt sie mit einer Herzensfülle, die in jeden Hörer überströmt, und ihn mit Entzücken erfüllt. In jedem Style sind sie gleich vortrefflich. Ihr gelingt ein Lied, wie ein Choral, weil sie die weißen Noten mit ausnehmender Kraft hebt und trägt. Sie hat nie in der Komischen gesungen, doch hat sie, wie alle große Singerinnen, Launen — und bleibt sich nicht immer gleich. Als der Großfürst in Berlin war, sollte sich die Mara in einer neuen Oper auszeichnen. Sie sang aber aus Caprice schlecht, weil man ihr nicht diejenige Rolle gab, die sie verlangte. Lächelnd sagte der König zu dem Großfürsten: «Leichter wird mir es, die 200000 Köpfe meines Heers zu lenken, als dies

Weiberköpfchen hier.« Ihr Mann, Mara, ist ein sehr guter Violoncellist, nur zu sehr für sich eingenommen.

Duport der Aeltere hat ihn gedemüthiget; denn dieser spielt das Violoncell mit solcher Zauberkraft, daß man schwerlich seines gleichen in Europa finden wird. Er lenkt den Bogen wie im Sturme, und regnet Töne herunter. Er schwindelt über die äußerste Höhe des Griffbrets hinaus, und verschwindet endlich im zartesten Flagiolettenton. Seine Concerte und Sonaten sind so schwer gesetzt, daß sie nur Jäger in Anspach herauszubringen weiß.

Ernst Eichner. Dieser Liebling der Grazien spielte den Fagot mit ungemeiner Anmuth. Er nahm ihm seinen brummenden moquanten Ton ganz und gar, und stimmte ihn zum feinsten Tenor, und zum lieblichsten Conter=Alt hinauf. Holde Anmuth und zerschmelzende Süßigkeit war sein Vortrag, so wie der Styl seiner Compositionen. Nur häuft er zu viel Zuckerwerk in seine Compositionen, und zerstört dadurch die Einheit des Satzes. Daher wird sein Styl öfters fleckig, und manches Stück von ihm scheint mehr als ein Motiv zu haben. Friedrich der Große pflegt ihn nur Desert zu nennen; hingegen der Kronprinz genoß ihn als starke Speise. Er blieb sein Liebling bis er starb — leider! für die musikalische Muse viel zu früh!

Reichard. Mit diesem Manne, den erst die Nachwelt groß nennen wird, begann eine ganz andere musikalische Epoche zu Berlin. Der König machte ihn zum Capellmeister seines Musikchors und Orchesters:

eine höchst wichtige Stelle, wenn man es nicht vergißt, daß er Grauns Nachfolger war! Er bildete sich zu dem großen Posten eines Capellmeisters durch Selbststudium und Reisen. Das Clavier und die Violine spielte er mit großer Leichtigkeit, und bis zur Meisterschaft. Sein Satz ist meisterlich. Er zieht das Genie der musikalischen Krittelei vor, und behauptet: Gedanken des Genies lassen sich nicht immer entziffern, wie es seine Vorgänger verlangten. Anatomirte Schönheit scheint ihm ein Unding zu seyn. Er stürzte sich in den gährenden Klumpen kalter Theorie, wie Curtius in Pestpfuhl; nur mit dem Unterschied, daß sich die Seuche nicht ganz legte. Er ist Schriftsteller, Componist und Virtuos. Seine Grundsätze über die verschiedenen Style der Tonkunst sind unverbesserlich. Der Gesang geht ihm über alles, und die deutsche Dichtkunst zieht er allen andern für die Musik vor. Seine Opern, seine Concerte und Kammerstücke überhaupt, sind in sehr schönem Style bearbeitet. Unter den musikalischen Schriftstellern ist er einer der ersten. Sein Vortrag ist vortrefflich. In seinen musikalischen Reisen sowohl, als in seinen Briefen schwimmen Grundsätze, die der wahre Musiker mit Sorgfalt herausangeln muß. Sein musikalisches Kunstmagazin ist voll von großen Bemerkungen, die nur der Dümmling verkennen kann. Er hat einige Gesänge aus der Messiade in Musik gesetzt, die mit dem großen Dichter wetteifern, und ein sicherer Beweis von seinem erhabenen Geschmack ist, wenn Reichard sagt: Er könne keinen größern Dichter als Klopstock; so beweist das zur

Genüge sein richtiges Gefühl. Was er vom Choral sagt, und von der Einkleidung des Kirchengesangs überhaupt, ist beinahe apostolisch: er ist hierin mit Recht ein Liebling Lavaters und aller Frommen. Seine vielen Feinde zog er sich dadurch zu, daß er zu hastig gegen den Strom schwamm, und auf einmal der Theorie= und der Modewuth steuern wollte: sicher wird also erst die Nachwelt das Verdienst dieses Mannes entscheiden. Gewiß ist es aber, daß er mehr will, als er durchsetzen kann; er ist gleichsam ein musikalischer Pietist.

Friedrich der Große selbst vollendet endlich die Rolle des erhabenen musikalischen Schauspiels zu Berlin. Hinter ihm war es Nacht, und vor ihm ging ein Licht auf, in welchem sich ganz Europa sonnte und wonnte. So wie er in allem Schöpfer war, so auch in der Tonkunst. Aeußerste, auf Urgrundsätze zurückgeführte Genauigkeit, war sein erstes Gesetz. Diesem Gesetze blieb er unwandelbar treu, und ließ die modischen Erfindungen in der Tonkunst eben so gleichgültig darum schwärmen und sausen, — wie den Schlachtsturm um seine Ohren. Er hörte alles. Die größten Virtuosen der Welt hatten in Berlin ihr Odeum; er aber urtheilte immer nach seinen einmal angenommenen Grundsätzen. Alle Gaukeleien der Tonkünstler ohne inneres Mark, das heißt, ohne richtig bestimmte Theorie, — glitschten an seiner Felsenseele wie Staubregen ab. Er selber spielte die Flöte als Meister, accompagnirte vortrefflich mit dem Flügel, und verstand den Satz meisterhaft. Zu vielen der Graunischen Arien hat er

die Modiven angegeben. Mit einem Wort: Friedrich der Große ist auch der Schöpfer einer der ersten musikalischen Schulen, so wie er der Schöpfer einer der berühmtesten politischen und tactischen Schulen der Welt ist.

Sächsische Schule.

Die Sachsen haben sich von den ältesten Zeiten her durch ihren Hang für die Tonkunst ausgezeichnet. Wittekind, ein wahrhaftig großer Mann — hielt ein Chor Sänger und Instrumentisten, wodurch er seine Heere zum Streit beflammte. Als das Christenthum in Sachsen eingeführt wurde, so war Otto der Erlauchte der Erste, der die Kirchenmusik in seinen Staaten einführte. Der lateinische Gesang fand zwar lange Widerstand bei den Sachsen; endlich aber brach er doch durch unter den Herzogen aus dem billungischen Stamme. Heinrich der Löwe verbesserte die Kriegsmusik, und führte nie seine Heere ins Schlachtfeld, ohne die mutherweckende Tuba. Er selbst blies die Trompete als Meister, und pflegte zu sagen: Ohne Sang gibts keinen Waffendrang. Und so ging es fort bis auf die Zeiten Luthers, dessen unsterbliches Verdienst um die Musik wir schon oben gezeigt haben. Den Sachsen haben wir den herzergreifenden Kirchengesang zu verdanken. Ehemals war es durch ganz Deutschland Sitte, daß nur die Chorherrn und Chorknaben sangen. Aber Luther behauptete mit vollem Rechte, daß der Gesang ein

Theil des Gottesdienstes sey; und von dieser Zeit an tönten alle Tempel von heiligen Hymnen wieder. Von Sachsen aus verbreitete sich diese große Sitte durch ganz Deutschland; und ist in den neuesten Zeiten durch die Reformation der Katholiken allgemein geworden. Die Feinde Luthers pflegten zu sagen. »Luther hat uns mehr durch Sang als durch seine Lehre geschadet.«

Moriz unterhielt ein vortreffliches Musikchor. Er führte die figurirte Kirchenmusik durch ganz Sachsen ein, legte Singschulen an, und gab ihren Vorstehern den Titel Cantoren. — Bis auf den heutigen Tag sind diese vortrefflichen Musikanstalten in Sachsen und haben die größten Musiker hervorgebracht, welche der Stolz Deutschlands und der Neid des Auslandes sind. Ja, die Sachsen haben sich durch viele Jahrhunderte in der Musik so ausgezeichnet, daß die Welschen unter dem Wort Sassone ganz Deutschland begreifen — ein Land, das sie allein für ihre würdige Nebenbuhlerin in der Tonkunst erkennen. Als Churfürst August König von Polen wurde, da bekam die Tonkunst daselbst einen neuen Schwung, und ihre bisherige Einfalt artete fast in persische Schwelgerei aus. Er verschrieb die größten Sänger und Componisten aus Italien, und war einer der Ersten, der den welschen Geschmack mit dem deutschen verflößte. — Diese Verflößung ist von Augusts Zeiten an ein Hauptcharakter der deutschen Tonkunst worden. Es gehört daher ein großer Kenner dazu, das Eigenthümliche des urdeutschen musikalischen Styls von der Vermischung mit dem welschen zu sondern.

Unter diesem prachtliebenden Könige wurden zuerst Opern nach welschem Geschmack aufgeführt, und zwar mit größerer Pracht, als in Italien selbst. Elephanten und Löwen sah man da nicht ausgestopft, wie in Welschland, sondern in furchtbarer Wirklichkeit auftreten. Decorationen, Maschinerien, Flugwerk, das alles erblickte man zum erstenmal in Deutschland in seiner vollen Herrlichkeit. Nur war sein Orchester zu stark und zu sehr durch einander gemischt, als daß es gehörig hätte wirken können: man verglich es mit dem Tosen des Meeres, das die hülferufende Stimme des Nothleidenden verschlingt. Von dieser Zeit an bekam der Geschmack der Sachsen in der Tonkunst eine neue Richtung; denn alle übrigen Sachsen bildeten sich nach Dresden.

August II. behielt diesen Enthusiasmus für die Tonkunst. Die Opern dauerten in ihrer ungewöhnlichen Pracht fort, daß sogar Welsche herbeiströmten, und mit heimlichem Neide den Fortgang der sächsischen Tonkunst anschielten. Unter seiner Regierung hat sich das Orchester immer mehr abgeglättet, und Stärke mit Anmuth zu vereinigen gelernt. Die größten Componisten der Welt sind aus dieser Schule hervorgegangen, und zwar nicht bloße Grübler und Krittler, sondern gründliche, wahrhaft genialische Tonsetzer, die geradezu aufs Herz wirkten.

Die ersten Capellen Europens sind in diesem Jahrhunderte mit Sachsen besetzt gewesen. Sie, die Sachsen allein, können mit ganz Welschland, ohne das übrige Deutschland wetteifern. Wenn die Tonkunst einen Tempel hätte, so müßten fol=

gende Büsten darin als heilige Denkmäler aufgestellt werden.

Joh. Dav. Heinichen, groß im Kirchenstyl, größer noch in der musikalischen Theorie. Sein Generalbaß in der Composition ist bis auf unsere Zeiten von allen gründlichen Musikern als ein kanonisches Buch verehrt worden. Er drang tief ins Wesen der Tonkunst ein, berechnete ihre feinsten Verhältnisse, zeigte die Mystik der gegenseitigen Bewegung, oder den Motus contrarius; lehrte die Bässe mit äußerster Gewissenhaftigkeit beziffern; machte den Accompagnisten auf die Beugsamkeit aufmerksam, sich unter den Sang zu schmiegen, und gab die herrlichsten Grundsätze zur Setzkunst. Indessen blickt durch seinen Satz eine gewisse Aengstlichkeit durch, die seine allzu weit ausgebreiteten theoretischen Kenntnisse veranlassen mußten.

Sebastian Bach. Unstreitig der Orpheus der Deutschen! unsterblich durch sich, und unsterblich durch seine großen Söhne. Schwerlich hat die Welt jemals einen Baum gezeugt, der in einer Schnelle so unverwesliche Früchte trug, wie dieser Cedernbaum. Sebastian Bach war Genie im höchsten Grade. Sein Geist ist so eigenthümlich, so riesenförmig, daß Jahrhunderte erfordert werden, bis er einmal erreicht wird. Er spielte das Clavier, den Flügel und das Cymbal mit gleicher Schöpferkraft; und in der Orgel — — wer gleicht Ihm? wer war ihm je zu vergleichen? — Seine Faust war gigantisch. Er griff z. B. eine Duodezem mit der linken Hand und colorirte mit den mittlern Fingern dazwischen. Er machte Läufe auf dem Pedal mit der äußersten Genauigkeit;

zog die Register so unmerklich durch einander, daß der Hörer fast unter dem Wirbel seiner Zaubereien versank. Seine Faust war unermüdet und hielt tagelanges Orgelspiel aus. Er spielte das Clavier eben so stark als die Orgel, und umschrieb alle Theile der Tonkunst mit atlantischer Kraft; der komische Styl war ihm so geläufig, wie der ernste. Er war Virtuos und Componist in gleichem Grade. Was Newton als Weltweiser, war Bach als Musiker. Er hat sehr viele Stücke gesetzt, sowohl für die Kirche, als für die Kammer, aber alles in einem so schweren Style, daß seine Stücke heut zu Tage höchst selten gehört werden. Seine Jahrgänge, die er für die Kirche schrieb, trifft man jetzt äußerst selten an, ob sie gleich ein unerschöpflicher Schatz für den Musiker sind. Man stößt da auf so kühne Modulationen, auf eine so große Harmonie, auf so neue melodische Gänge, daß man das Originalgenie eines Bachs nicht verkennen kann. Aber die immer mehr einreißende Kleinheitssucht der Neueren hat an solchen Riesenstücken beinahe gänzlich den Geschmack verloren. Eben dieß läßt sich von seinen Orgelstücken behaupten. Schwerlich hat je ein Mann für die Orgel mit solchem Tiefsinn, solchem Genie, solcher Kunsteinsicht geschrieben, als Bach — aber es gehört ein großer Meister dazu, wenn man seine Stücke vortragen will; denn sie sind so schwer, daß kaum zwei bis drei Menschen in Deutschland leben, die sie fehlerfrei vortragen können. Eine Phantasie, eine Sonate, ein Concert oder figurirter Choral für die Orgel von Bach gesetzt, — hat gewöhnlich sechs Zeilen: zwei

für das obere Manual, zwei fürs untere und zwei für das Pedal. Die Register sind meistens bemerkt, die man in der Geschwindigkeit zu ziehen hat. Das Pedal ist ungewöhnlich beschäftigt, und die Ligaturen, die laufenden Sätze und andere Verzierungen für die Orgel sind so schwer gesetzt, daß man oft stundenlang über einer Zeile nachdenken muß. Ueberdieß hat öfters die linke und rechte Faust Decimen= auch Duodecimen=Griffe, die nur ein Gigant herausbringen kann.

Bachs Clavier=Arbeiten haben zwar die Grazie der heutigen nicht, sie ersetzen aber diesen Mangel durch Stärke. Wie viel könnten unsere heutigen Clavierspieler von diesem unsterblichen Manne lernen, wenn es ihnen nicht mehr um den leichten Beifall der Modeinsecten, als um den wichtigern großer Kunstverständigen zu thun wäre! — Die Bachischen Stücke sind nicht Uebersetzungen aus andern Instrumenten, sondern wahre Clavierstücke: er verstand die Natur des Instruments ganz; seine Sätze stärken die Faust, und füllen das Ohr. Beide Hände sind in gleicher Beschäftigung, so daß nicht die linke erlahmt, wenn die rechte erstarkt. Auch hat er einen solchen Reichthum von Ideen, daß ihm niemand als sein eigener großer Sohn darin gleich kommt. Mit all diesen Vorzügen verband Bach noch das seltenste Talent zur Unterweisung. Die größten Orgel= und Flügelspieler durch ganz Deutschland haben sich in seiner Schule gebildet; und wenn Sachsen hierin noch bis diese Stunde einen merklichen Vorzug vor andern Provinzen hat; so muß es dieß dem gedachten großen Manne allein verdanken.

Händel. Wieder ein Riese! Er war auf der Universität Halle geboren, und zeigte von Jugend auf ein außerordentliches musikalisches Genie. Der erst gedachte große Bach war von Kindheit an sein vertrautester Freund. — Händel spielte die Orgel und das Clavier vortrefflich, und machte sich dadurch schon in seiner Jugend weit und breit bekannt. In seinem dreizehnten Jahre setzte er schon eine Oper in Hamburg. Er reiste darauf nach Italien, und schrieb daselbst Opern und andere Stücke, die ungewöhnlichen Beifall fanden. Auch besiegte er da den großen Scarlatti im Clavier; und hatte noch nicht 24 Jahre erreicht, so war sein Ruhm in Europa allgemein. Einige reisende Engländer nahmen ihn mit sich nach London; und hier war es, wo er endlich den Drehkreis fand, der weit genug für seinen Genius war. Er wurde daselbst königlicher Capellmeister, und spielte über fünfzig Jahre lang eine Rolle, dergleichen wohl kein Musiker jemals in England gespielt hat. Er wurde von den Britten fast angebetet, und erwarb sich ein sehr großes Vermögen. In Westmünster unter den größten Männern der Nation hat er jetzt sein Grab. Kein Musiker ist aber auch je in den Geist der Britten so tief eingedrungen, wie dieser. Zuerst studirte er die englischen Dichter mit dem größten Eifer; dann setzte er einige ihrer besten Stücke in Musik. Alexanders Fest von Dryden hat seinen Ruhm auf immer befestigt. Dieses Stück wird alle Jahre noch in London am Cäciliatage mit immer wachsendem Beifall aufgeführt. Es ist einfach, erhaben und reich an Geniezügen. Händel hat den Geist des genialischen

Dryden so ganz erreicht, daß es seitdem kein Musiker wieder wagte, diese Meisterpoesie in Musik zu setzen.

Ramler hat einen deutschen Text unter diese Composition verfertigt, wodurch der Deutsche in den Stand gesetzt wird, selbst über den Ausdruck zu urtheilen. Auch die Cantate Cäcilia vom Pope hat Händel componirt, und fast mit gleichem Glücke. Pope reichte dem Tonsetzer nicht so reichen Stoff zu großen Gedanken dar wie Dryden, daher konnte auch Händel hier sein Genie nicht so äußern. Doch ist auch dieses Stück von den Engländern sehr gut aufgenommen worden, und wird noch heute öfters in London aufgeführt. Händel hat sehr viele Opern verfertigt — in welscher und englischer Sprache, wobei sein Beifall bis ans Ende stieg. Der Geist seiner Opern hat etwas ganz Eigenthümliches. Diejenigen, so er in Welschland setzte, sind bis auf einige Mienen deutscher Eigenheit ganz welsch. Die in England verfertigten haben sehr viel vom eigenthümlichen Charakter dieser Nation angenommen. Händel wählte zum Beispiel oft ein allgemein beliebtes Volkslied und brachte es mit Verschönerungen und künstlichen Abwechslungen aufs Theater. Diesem Kunstgriff hat er die enthusiastische Verehrung zu danken, womit ihn die Britten bis ans Ende seiner Laufbahn belohnten; und noch jetzt behaupten sie, Händel übertreffe alle Musiker, die jemals gelebt haben. Auch die Kirchenstücke, welche Händel in London verfertigte, sind bis auf diese Stunde von keinem andern verdrängt worden.

Händel war ein vortrefflicher Contrapunktist, doch

opferte er niemals das Genie der Kunst auf, wie man einigen seiner Landsleute mit Recht vorwirft. Auch seine Kammerstücke, sonderlich einige Orgelsonaten und Fugen, werden sich erhalten, so lange noch wahrer musikalischer Geschmack in der Welt seyn wird. Händel war ein Mann von ungewöhnlicher Leibeskraft; einer der stärksten Esser in London und nie in seinem Leben krank. — Mit einem solchen Körper konnte ein solcher Geist Thaten thun! — Händel war z. B. fähig, stundenlang mit der größten Force auf der Koppel zu spielen, ohne sich über Müdigkeit zu beklagen. Seine Faust war so weitgriffig wie Bachs seine; daher sind einige Sätze in seinen Orgelstücken so schwer herauszubringen. Auch die Theorie anderer Instrumente verstand Händel vollkommen. Kurz, er ist eines der ausgebildetsten Genies, die jemals gelebt haben.

Gottfr. Aug. Homilius. Ein sehr gründlicher Kirchenstylist. Er verstand sonderlich die Kunst, einen Chor zu setzen, meisterhaft. Einfalt, Hoheit und Würde charakterisiren seine Chöre. Er sucht nicht ängstlich harmonische Gänge — und findet sie doch. Man fängt jetzt an, seine Arbeiten in Druck zu geben, und zwar eben zu gelegener Zeit: denn die Kirchenmusiker verfallen unter den Protestanten immer mehr. Homilius hat auch das Verdienst, manchen gründlichen Künstler gebildet zu haben, worunter gewiß Hiller einer der ersten ist. Wenn Homilius die Rosalien zu häufig braucht, so muß man es mit dem Geiste seiner Zeit zu entschuldigen wissen. Noch vor dreißig bis vierzig Jahren konnte man die Wiederholung

eines Satzes in einer andern Tonart gar wohl hören, und glaubte die Wirkung dadurch zu verstärken.

Lorenz Christoph Mizler von Kolof. M. Ph. Dr. der Arznei Gel. Hofrath, Leibmedicus und Historiograph zu Warschau, hielt sich mehrentheils in Warschau auf, spielte das Clavier sehr gut, und ist einer der berühmtesten deutschen musikalischen Schriftsteller. Seine musikalische Bibliothek war das erste deutsche Journal. Es ist in einem guten Tone und mit vieler Einsicht verfaßt. Mizler hatte die musikalische Geschichte gründlich studiert; nur ist seine Theoriewuth unerträglich. Er glaubte z. B., die mathematische Berechnung eines Stücks sey das Wesen der Tonkunst: dadurch wurden seine eignen Compositionen steif und geschmacklos, und schon bei seinen Lebzeiten zu Warschau, Leipzig und Dresden ausgepfiffen. Inzwischen gebühret Mizlern immer der Dank der Nachwelt, daß er so viel rühmlichen Fleiß auf die Theorie der Musik verwandte. Man kann noch heute sehr viel aus seinen Schriften lernen, wenn man Geduld genug hat, sich durch seine Spitzfindigkeiten hindurchzuarbeiten.

Joh. Gottfr. Müthel. Aus Bachs Schule; einer der ersten und tiefsinnigsten Orgel- und Flügelspieler. Seine Stücke haben ein ganz eigenthümliches Gepräge — dunkel, finster, ungewöhnlich modulirt, eigensinnig in den Gängen, und unbeugsam gegen den Modegeschmack seiner Zeitgenossen. Aber eben dies originelle Gepräge seines Geistes verdient es, daß ihn der Clavierist studiere, und sich dadurch an Mannigfaltigkeit des Vortrags gewöhne. Müthel selbst ist ein vortreff-

licher Spieler, dem selbst Burney volle Gerechtigkeit wiederfahren ließ, und der verdiente in der musikalischen Welt bekannter zu seyn, als er es wirklich ist. Allein er hüllt sich in seine Verborgenheit ein, und liefert uns nur von Zeit zu Zeit Concerte, Sonaten und andere Clavierstücke, welche mein Urtheil rechtfertigen.

Hiller. Musikdirector in Leipzig; der Lieblingscomponist der Deutschen. So sehr Hiller den welschen Gesang studierte, so studierte er doch noch weit mehr den deutschen, daher schneiden seine Gesänge so tief in unser Herz ein, daß sie durch ganz Deutschland allgemein geworden sind. Welcher Handwerksbursche, welcher gemeine Soldat, welches Mädchen singt nicht von ihm die Lieder: »Als ich auf meiner Bleiche ꝛc.« »Ohne Lieb und ohne Wein ꝛc.« und verschiedene andre? Im Volkstone hat Hillern noch niemand erreicht. Er ist der Erste, der nach Standfuß komische Opern in deutscher Sprache auf die Bühne gebracht hat. Sein lustiger Schuster — seine Jagd; sein Dorfbarbier; sein Erntekranz, und mehrere andere Opern haben allgemeine Sensation in Deutschland hervorgebracht. Es gibt kein Theater unter uns, wo sie nicht mehr als einmal aufgeführt worden wären: und dieß hat man nicht sowohl dem Texte, der oft ziemlich naseweis ist, sondern vielmehr dem herrlichen Gesange zuzuschreiben, womit Hiller diese Opern zu beseelen wußte. Auch in der höhern Arie hat sich Hiller oft als Meister gezeigt. Wer kann z. B. das Stück: »Bild voll göttlich hoher Reize ꝛc.« ohne Entzücken anhören? Auch seine Chöre sind gut bearbeitet, und zeigen einen Mann an, der

die Tonkunst auf allen Seiten studiert hat. Da Hiller ungemein vieles schrieb, so wurde er sich oft sehr ungleich; das Lied aber gelang ihm immer. Er gab Kinderlieder und mehrere Sammlungen von deutschen Gesängen heraus, die alle noch lange tönen werden, wenn schon tausend Modelieder verhallt sind. Auch als theoretischer Schriftsteller hat sich Hiller zu seinem Ruhme gezeigt. Er schrieb einige Jahre musikalische Neuigkeiten, die er zuletzt als eine Zeitung herausgab, worin viel Geschmack und Kenntniß herrscht. Durch dieses Blatt sind manche wichtige musikalische Bemerkungen unter uns in Curs gekommen. Hiller zeigte sich zwar als großer Theoret; er setzte sich aber doch dem theoretischen Unfug entgegen, indem er uns mehr auf die Aesthetik der Tonkunst aufmerksam machte. Schade, daß seine Zeitung nicht fortgesetzt worden! Sein wichtigstes Werk ist seine vortreffliche »Anweisung zur Singkunst,« die er mit den nöthigen Mustern zu Leipzig in Quart herausgab. Sein Styl ist schön und sachgemäß; die Grundsätze sind von den größten Meistern, und aus eigner Erfahrung abgezogen; die Beispiele nach den Bedürfnissen unsrer Nation gewählt, und auch auf den Choralgesang ausgedehnt. Wenn man damit verbindet, was Vogler über die Bildung der Stimme gesagt hat, so besitzen wir Deutsche in diesem Fach etwas Vollständiges, womit wir dem Auslande Trotz bieten können. Hiller hat nach diesen Grundsätzen eine Singschule in Leipzig angelegt, woraus bereits die größten Sänger und Sängerinnen hervorgegangen sind.

Johann Gottfried Walter. War Musikdirector in Weimar. Er spielte die Orgel meisterhaft, und setzte ein paar Kirchen-Jahrgänge mit vieler Gründlichkeit. Was ihn aber am meisten berühmt machte, war sein musikalisches Lexikon. Vor ihm hatte noch niemand ein Buch dieser Art geschrieben. Es ist für seine Zeiten ungemein reichhaltig, und auch heutiges Tags noch ein unentbehrliches Hülfsmittel, sonderlich was den historischen Theil der Musik betrifft. Die Ausländer, vorzüglich Martini, sprechen mit vieler Achtung davon. Es wäre zu wünschen, daß dieses Buch von einem Hiller oder Forkel wieder neu aufgelegt und mit den nöthigen Vermehrungen bereichert würde. An Hülfsmitteln fehlt es uns jetzt ganz und gar nicht, da Rousseau, Mizler, Marpurg, Gerbert, Forkel und andere, vortreffliche Beiträge dazu geliefert haben. Walters Sohn war einer der besten Organisten Deuschlands, sonderlich ein Meister im Pedal; nur verkünstelte er den Choral zu sehr. Er war lange Musikdirecter in Ulm, und starb zu Weimar in seiner Vaterstadt.

Scheibe. Ein großer Theoret, und ein vortrefflicher Setzer. Er wurde Capellmeister in Copenhagen, und lieferte manches Werk, das auf Unsterblichkeit Anspruch macht. Wenige Tonsetzer wußten das Recitativ so meisterhaft zu bearbeiten, wie er; auch seine Arien sind reich an lieblichen Gängen, und seine Chöre volltönig und stark. Die von ihm gesetzten italiänischen Opern erhielten nicht so viel Beifall, weil er vielleicht nicht Stärke genug in der italiänischen Sprache

besaß. Dagegen ernteten seine deutschen Stücke allgemeines Lob. Die größten Dichter, Klopstock, Gerstenberg, Schlegel und mehrere, lieferten ihm Poesien, die er mit vielem Ausdruck in Musik setzte. Seine Ariadne auf Naxos, und Cephalus und Procris, sind seine Meisterstücke. Er setzte auch viel für die Kirche, mit echtem Verständnisse des Kirchenstyls. Nebstdem besaß er eine ausgebreitete Gelehrsamkeit, besonders in der schönen Literatur: daher ist sein Styl mehr als correct, er ist schön. Wir besitzen einen reichen Vorrath musikalischer Schriften von ihm, welche den tiefen Forscher in der Tonkunst, wie den Mann von richtigem Geschmack verrathen. Der unsterbliche Lessing hielt ihn für den besten musikalischen Schriftsteller Deutschlands. Er verbreitete sich über alle Zweige der Tonkunst. Seine Anleitung zur musikalischen Setzkunst, wovon er kurz vor seinem Tode den ersten Band in Quart herausgab, ist das Resultat eines vieljährigen tiefen Forschgeistes. Schwerlich ist auch über dieses große Thema ein besseres Werk geschrieben worden! Wie sehr muß man es daher beklagen, daß der Tod des vortrefflichen Mannes diese unschätzbare Arbeit unterbrach! Kurz, Scheibe war einer der gelehrtesten Musiker unsers Jahrhunderts! Was ist der hoch berühmte Doctor der Musik, Burney, gegen einen Scheibe?

Schweizer. Einer der berühmtesten und beliebtesten Tonsetzer der neuern Zeit. Er vereinigt tiefe Gründlichkeit mit ungemeiner Anmuth; ja, sein Geist verräth in seinen Arbeiten einen gewissen Hang zur Größe, der seine Stücke vor vielen andern auszeichnet. Nachdem er sich zuerst durch

verschiedene kleinere Arbeiten berühmt gemacht hatte, so trat er endlich mit Wielands Alceste auf, und der laute Beifall unsers Volks rauschte ihm zu. Er hat nicht nur seinen Dichter vollkommen erreicht, sondern ihn in mancher Stelle an Empfindung und Ausdruck hinter sich gelassen. Wie unnachahmlich schön ist es nicht ausgedrückt, wenn Alceste wimmert: »O meine Kinder, meine Kinder!« o und welche neumodische welsche Arie kann mit der Alceste aus G. verglichen werden? das Wetteifern der obligaten Violinen mit dem Gesange thut die herrlichste Wirkung. Auch seine Chöre sind voll Pracht und Würde. Sein Geschmack ist nicht neu; dem ungeachtet pflückt er nur so viel Blumen aus den modernen musikalischen Beeten, als die Gründlichkeit seines Geistes vertragen kann. Seine zweite ernsthafte Oper Aurore, ebenfalls von Wieland poesirt, ist eben so schön und reich an Geniezügen: was er aber im komischen Felde gearbeitet hat, ist ihm nur halb gelungen; denn Schweizers Geist ist zu groß für die musikalische Hanswurstias. Seine ersten Opern sind indessen die Lieblingsstücke auf den ersten Theatern Deutschlands. Alle Freunde der Tonkunst bedauern es gewiß mit uns, daß unser vortrefflicher Schweizer, aus Hang zum bequemen Leben, viel zu wenig arbeitet.

Naumann. Ein geborner Sachse und jetziger Kapellmeister in Dresden. Er hat sich plötzlich durch ein echtes Meisterstück der musikalischen Welt angekündigt. König Gustav III. ließ nämlich eine Oper in schwedischer Sprache verfertigen, Cora betitelt, und Naumann setzte sie mit solchem Glück

in Musik, daß sie nicht nur in Schweden, sondern in der ganzen musikalischen Welt Nachgefühl erregte. Naumann in Dresden legte einen deutschen Text darunter, in Leipzig wurde darauf dies große Werk mit allgebührender Pracht herausgegeben. Tiefe Modulationen und neue Harmonien sucht man hier vergebens, wiewohl der Satz krystallrein ist; aber die Melodien sind desto lieblicher, und haben so sehr das Gepräge der Neuheit und der Grazie, daß man nichts damit vergleichen kann. Man schwimmt im Wonnegefühl dahin, wenn man die drei Schwestern im Sonnentempel, begleitet vom Hauche der süßesten Blasinstrumente, singen hört. Die Recitative sind sehr gut bearbeitet, und die Arien schmelzend. Wenn Venus einen Kapellmeister brauchte, so würde sie gewiß einen Naumann wählen; so ganz in Liebe getaucht sind seine Gesänge. Nur artet er meinem Gefühl nach zu oft in Weichlichkeit, manchmal gar in Wollust aus. Seine Töne verflößen sich gleichsam im Blute des Hörers, und reizen zum sinnlichen Genusse. Inzwischen muß man das für eine Folge vom Temperamente des Tonsetzers halten, denn jedes Werk ist des Meisters Nachbild. Naumann versteht die Kunst, blasende Instrumente am gehörigen Orte zu benützen, weit besser, als man es bisher von den Sachsen gewohnt war. Er hat noch Verschiedenes für die königliche Bühne in Stockholm gearbeitet, womit aber der König sehr karg thut. Einige Lieder, die wir von ihm besitzen, sind ganz vortrefflich geschrieben, sonderlich die Verliebten. Kurz, niemand versteht das Amoroso heutiges Tags besser, als der holde, so ganz in den Geist unsrer Zeit

versunkene Naumann. Hingegen kann man mit vollem Rechte behaupten, daß ihm bei diesem Studium des Anmuthigen, das Erhabene fast nie gelingen kann.

Georg Benda. Nicht nur der Größte unter allen seinen Brüdern, sondern einer der ersten Tonsetzer, die jemals gelebt haben — einer der Epochenmacher unsrer Zeit! Er ist gründlich, ohne pedantische Genauigkeit, hoch und niedrig, ernst und witzig; im Kirchen-, im Dramatischen- und Kammerstyle gleich vortrefflich. Seine melodischen Gänge sind ganz besonders einschmeichelnd für jedes gebildete Ohr, nur blickt zuweilen die ängstliche Miene der Kunst hervor; daher sind seine Arien nicht alle gut auswendig zu lernen. Hingegen sind seine Recitative und Chöre so meisterhaft bearbeitet, daß er hierin fast das Perihelium der Kunst erreicht hat. Wie unerreichbar sind die Chöre in seinen Opern, vorzüglich in Romeo und Julie! In welche Zauberlabyrinthe geflochten sind seine Duette und Terzette, wie meisterhaft weiß er die Worte des Dichters zu invertiren! Wenn Rousseau in seinem musikalischen Wörterbuch sagt: der Text ist in der Hand des Componisten eine Pomeranze, die er so lange drückt, bis ihr der letzte goldne Tropfen enttränfelt; so hat dies schwerlich je einer besser gezeigt, als Jomelli und Benda.

Benda hat noch dies ganz Eigene, daß er, gegen das Herkommen, den Contrapunkt auch im dramatischen Style anwendet. Er braucht z. B. das Allabreve und Fugenartige mehr als einmal, und immer mit ausnehmender Wirkung. Auch als Er-

finder hat er sich rühmlichst gezeigt. Er war in Deutschland der Erste, der die musikalischen oder deklamatorischen Dramen in Aufnahme brachte, und die Sprache des Schauspielers durch seine Zaubermelodien hob. Diese seine große Erfindung ist unter dem Namen Melodram bald in ganz Europa mit allgemeinem Beifall aufgenommen worden: auch diese herrliche Idee ist also von ihm auf deutschen Boden verpflanzt worden. Durch sie ist die Würde der Deklamation auf den äussersten Gipfel erhoben. Jedes Zeichen der Bewunderung, Ausrufung, Frage; jedes Comma, jeder Ruhepunkt, jeder Strich des Denkens oder der Erwartung; jedes aufbrausende oder sinkende Gefühl des Deklamators; jede kaum merkliche Verflößung der Rede wird durch diese Art der Tonkunst ausgedrückt. Zuweilen stürzt auch die musikalische Begleitung in die Rede selber, aber nicht sie zu ersäufen, sondern sie auf ihren Fluthen zu tragen. Benda's Meisterstücke dieser Art sind: seine Medea, und Ariadne auf Naxos. In beiden Melodramen sind die Gedanken und Empfindungen des Dichters so ganz durch die Musik ausgedrückt, daß auch der geizigste Hörer befriedigt vom Parterre, oder aus der Loge geht. Die Eröffnungen zu diesen neuen Schauspielen und die darin vorkommenden Märsche sind einzig in ihrer Art. Alle bis jetzt in Gang gebrachten musikalischen Bewegungen hat Benda in diesen Dramen angebracht. Und doch ist alles so leicht gesetzt, daß nur mäßige Fertigkeit dazu gehört, um es schicklich vortragen zu können. Hang zur süßen Schwermuth scheint indessen doch der Hauptcharakter Benda's zu seyn: daher gelingen ihm Stellen dieser Art

immer vor allen andern. Das Entsetzliche und Schauervolle aber liegt nicht so ganz in seiner Sphäre. Er würde also auch nicht zu einem vollen musikalischen Ausleger Shakespeare's taugen. Seine Phantasie ist nicht wild, sondern dem Scepter der Vernunft unterthan. Sein Witz buhlt nicht durch Harlekinaden um den Beifall des Publikums; sondern er zeigt sich nur durch die liebliche Ausbildung seiner musikalischen Ideen. Sein Colorit ist nicht blendend, aber äußerst lieblich, und warm wie sein Herz. Auch das Naive gelingt ihm ausnehmend; nur das Grotesk-komische mißlingt ihm immer. Den Gesang hat er mit großer Kraft und Wirkung studiert. Eine Stimme von mäßigem Umfange kann im Vortrag einer Bendaischen Arie glänzen.

Auch in Kirchenstücken hat sich dieser große Mann ausgezeichnet. Wir besitzen ein paar Kirchen-Jahrgänge von ihm, die es dem ganzen Deutschland beweisen, wie stark Benda im kirchlichen Pathos war. Wo es in unserm Vaterlande Kirchenmusik gibt, da sind auch seine Cantaten aufgeführt worden. Selbst in den kleinsten musikalischen Städten; auch auf Dörfern, wo man nur einigermaßen Musik kennt, ist Benda bekannt. Nur muß man bedauern, daß er die Diskantstimme bisweilen viel zu hoch gesetzt hat, als daß man sie überall herausbringen könnte. Das D z. B. gehört schon zur Leiter der Stimmen von großem Umfang.

Und doch ist mit allem Gesagten das Verdienst des großen Mannes noch nicht erschöpft. Er setzte auch verschiedene weltliche Cantaten in Musik. Wen reißt nicht seine Lalage von Kleist zum Ent-

zücken hin? Thränen stürzen, wenn die Stelle beginnt: Nur einen Druck der Hand rc., und endlich der Seufzer, mit dem das Stück schließt, das wimmernde Lalage! durchschneidet Mark und Bein. Auch die Clavierstücke dieses Meisters sind trefflich gerathen, und beweisen, daß sein großer Geist in verschiedenen Stylen mit Glück zu arbeiten wußte. Und diesen großen Beifall behauptet nun Benda seit dreißig Jahren, nicht in abnehmender, sondern in immer steigender Gradation. Welch einen Glanz verbreitet nicht dieser unsterbliche Mann auf die musikalische Geschichte unsers Vaterlandes!

Schuster, aus Dresden gebürtig, jetzt Kapellmeister in Neapel. Schon im fünf und zwanzigsten Jahre trat er als Nebenbuhler des großen Jomelli's auf, und rang ihm selbst in Neapel durch eine Oper den Preis ab. Sein Satz ist kühn und feuervoll. Er verbindet welschen Melodienschwung mit deutscher Gründlichkeit, und macht nicht immer Verbeugungen vor dem Modegeschmack unsrer verdorbenen Zeitgenossen. Er steigt zwar manchmal zum Hörer herab; aber noch öfter zieht er ihn zu sich hinauf. Er liebt mehr den simpeln, als den krausen Gesang. Seine Instrumenten-Begleitung ist feurig, ohne den Gesang zu übertäuben. Seine Modulationen sind kühn und überraschend; seine Arienmotive neu und eindringend. Seine Duette bearbeitet er mit Graunischem Genie. Nur vernachläßigt er zuweilen seine Chöre, die oft mehr brausen und toben, als durch richtige Harmonien auf den Hörer wirken. Schusters Ruhm ist in Neapel, Rom, Mantua, Florenz und Turin so verbreitet, daß ihn die Welschen selbst unter die er-

sten Tonsetzer der Zeit erhoben haben. So vortrefflich er im Opernstyl ist, so behaupten doch die Italiäner, daß er im Kirchenstyle noch trefflicher sey. Er hat für den letzten Papst, einen großen Kenner der Tonkunst, ein Oratorium verfertigt, wofür er tausend Zechinen, nebst einer goldenen, mit Brillianten besetzten Uhr erhielt. Dieser Umstand ist desto merkwürdiger, da Schuster ein Lutheraner ist. Er hat sogleich das Fortepiano, auf welchem er großer Meister ist, in Italien eingeführt, und dem stolzen Welschen die Manier gewiesen, dies Instrument zu behandeln. Schuster arbeitet schon seit vier Jahren an einer deutschen Oper, wozu ihm ein berühmter Dichter den Text geliefert hat. Wenn diese erscheint, so wird ihn Deutschland noch mehr kennen, und ihn so hoch schätzen, als ihn bereits das Ausland schätzt.

Rolle. Hat sich durch seine Kirchen-Jahrgänge, Kantaten, Oratorien, Motetten, Orgel- und Klavierstücke weltberühmt gemacht. Aeußerste Präcision des Satzes, Ernst und Würde im Ausdruck, herrliche Bässe zeichnen seine Musik aus. Seine Recitative sind mit vieler Kunst bearbeitet, und seine Chöre voll Hoheit.

Abraham auf Moria, und Lazarus, von dem innigen warmen Dichter Niemeyer verfertigt, sind seine Meisterstücke. Besonders kann man seinen Lazarus nicht anhören, ohne von der entzückenden Hoffnung der Auferstehung durchdrungen zu werden. Nur haben es die Hyperkrittler tadeln wollen, daß er Jesum singend eingeführt hat. Allein fürs erste mußte er hier dem Dichter folgen; und zweitens, ist aus der Geschichte gewiß, daß

Jesus in seinem Leben wirklich gesungen hat. Kurz, vor seinem Leiden stimmte er den gewöhnlichen Lobgesang an, der nach einer damals bekannten Melodie von allen gottesfürchtigen Juden mehrmals gesungen zu werden pflegte. Wer kann es also einem Rolle verargen, wenn auch er Christum — und zwar mit aller ihm möglichen Würde singen läßt? Sonderlich ist Rolle ein großer Meister in der Bearbeitung der Fugen, und diejenige Fuge, welche im Lazarus vorkommt, verdient unter die ersten Stücke dieser heutiges Tags so verkannten Musikart gesetzt zu werden. Auch die Klavierstücke von diesem Meister haben viel Werth; doch ist er hierin von manchem andern übertroffen worden.

Neefe. Einer der gründlichsten und gefälligsten Tonsetzer unserer Zeit. Er hat sich durch komische Opern, Lieder, Klavierstücke, — am meisten aber durch die in Musik gesetzten Klopstock'schen Oden bekannt gemacht. Letztere Arbeit war in der That ein kühnes Unternehmen, und es ist ihm herrlich gelungen. Die Melodien sind meist dem großen Geiste Klopstocks angemessen, und drücken seine tiefe, schwermüthige Empfindung ganz vortrefflich aus. Bardale, die Sommermondnacht, die Elegie Selmar und Selma, und das Stück aus dem Ossian: »Komm zu Fingals Feste« zeichnen sich vor andern aus. Nur gelingen ihm die Stellen, wo sich der hohe Odenschwung des Dichters am meisten zeigt, nicht so gut — wie die schwermüthigen und zärtlichen Stellen. Neefe's Satz ist sehr rein, und seine Melodien sind oft zauberisch-schön. In der Wahl der Tonarten ist er sehr glücklich, indem er es tief fühlt, daß ein jedes gutes

Gedicht seinen eigenen musikalischen Ton hat; z. B. das vortreffliche Klopstock'sche Gedicht an Zidly, wo er sie schlafend antrifft, würde in allen chromatischen Tönen verlieren; da es hingegen in diatonischen Tönen, etwa in *Es* dur, sonderlich in *As* dur seine volle Kraft erhält. Die Lieder von diesem Tonsetzer sind äußerst sangbar, und von ungemein reizenden Melodien: sie verdienen sehr, unsern Sängern und Sängerinnen aufs Flügelpult gelegt zu werden. Noch muß ich die Bemerkung hinsetzen, daß Neefe's Klopstock'sche Oden und Lieder auf einem guten Klavikord am besten vorgetragen werden können, weil man hier die gefühlvollen Stellen — das Seufzende, Klagende, Weinende, die sanften Uebergänge, die Träger und Mitteltinten am besten ausdrücken kann. Die komischen Opern von diesem Meister enthalten zwar manche schöne Stelle, zeigen aber doch, daß Neefe's Geist nicht für daß komische Theater gemacht ist. Mir däucht, Neefe würde als Kirchen-Componist am meisten glänzen. Leider ist aber seine jetzige Bestimmung seinem Geiste nicht angemessen. Er hält sich als Musikmeister bei der Seiler'schen Schauspielergesellschaft auf. — Neefe zeichnet sich auch dadurch vor vielen Musikern aus, daß er sehr gut deutsch schreibt. Man hat im deutschen Museum und in andern deutschen Monatschriften einige Abhandlungen über musikalische Gegenstände von ihm, die ungemein gut und gründlich geschrieben sind.

Wolf, Kapellmeister in Weimar, zeichnet sich mehr durch tiefe Gründlichkeit, als durch Geniuskraft aus. Er ist ein sehr guter Klavierspieler, hat einen äußerst reinen und genauen Vortrag, bleibt sich im-

mer gleich, wird aber nie feurig. Seine Klavier-Concerte erfordern einen starken Spieler; doch sind wenig gewagte Stellen darin. Wolf hat auch einige Cantaten von unserm Herder in Musik gesetzt, die viel Geschicklichkeit zum Heldenstyle verrathen. Seine Chöre sind voll, stark, harmoniereich: nur sind seine Arien nicht sangbar genug; auch verstößt er zuweilen wider das Eigenthümliche der begleitenden Instrumente. Unter seiner Anführung hat sich das Weimarsche Orchester sehr gut ausgebildet.

Steinhard, ist einer unserer besten Flötenspieler, und seine Frau eine sehr correcte Sängerin. Auch fehlt es daselbst nicht an guten Violinisten und Blasinstrumentisten, weil der jetzige Herzog sehr viel Geschmack hat, und sein Geheimerath, der berühmte Goethe, alles dazu beiträgt, um die Musik an diesem Hofe immer glänzender zu machen. Ueberhaupt kann man sagen, daß der Enthusiasmus für die Musik in Sachsen allgemein ist. Personen vom allerersten Range treten in öffentlichen Concerten auf, und wetteifern mit Virtuosen. Die letzt verstorbene Churfürstin von Sachsen schrieb unter dem Namen Ermelinda eine sehr artige Oper, dabei sang sie und spielte den Flügel gut. Graf Brühl und mehrere Große des Hofs haben sich als Meister auf dem Klaviere ausgezeichnet; und es gibt heutiges Tags wenige sächsische Damen von Bildung, welche nicht auf dem Fortepiano, oder im Gesang brillirten.

Aecht deutsche Gründlichkeit, mit zarter gefälliger Melodie vereint, ist im Durchschnitt genommen der Hauptcharakter der jetzigen sächsischen Musik. Nur scheint sie durch den überhandnehmenden Operetten-

geschmack, der beinahe an Manie gränzt, seit einiger Zeit ins Kleine und Tändelnde ausarten zu wollen. Durch die Erfindung des Notendrucks, wodurch sich Breitkopf unsterblich gemacht hat, können nunmehr die besten Stücke schnell in Umlauf gesetzt werden, und der musikalische Geschmack verbreitet sich weit leichter. Als vormals alle Stücke gestochen wurden, waren sie sehr kostbar. Durch den Notendruck aber erhält man jetzt für einen Louisd'or, was man ehemals mit mehrern kaum erkaufen konnte. Auch sind die gedruckten Noten jetzt so schön, rein und deutlich, daß sie mit den besten gestochenen in Paris, London, Berlin und Nürnberg wetteifern.

Pfalz-Baiersche Schule.

Es ist schon oben einmal erwähnt worden, daß die Herzoge und Churfürsten von Baiern von jeher große Verdienste um die Musik hatten, und daß die Nation überhaupt ungemein musikalisch sey. Jeder Reisende, der Ohr und Herz mitnimmt, wird dieß mit Vergnügen bemerken, wenn er Baiern, diese ehrwürdige graue Provinz, durchreist. Alles singt und klingt unter ihnen, und selbst ihre so verschrieene rauhe Sprache wird im Munde eines Baierschen Mädchens, wenn sie ein Volkslied singt, sonor und lieblich. Besonders zeichnet sich der Baiersche Gesang durch den ungewöhnlich schnellen Gebrauch der Zunge aus, da sie im Stande sind, jede Note des geflügeltesten Läufers mit einer Sylbe zu belegen, das Drollige, Burleske, Niedrigkomische drückt keine Nation besser aus, als der Baier und Salzburger. Von den Herzogen von Baiern in den ältesten Zeiten, in Absicht auf ihr musikalisches Verdienst, ist bereits das Nöthige erinnert worden. Auch die Churfürsten dieses Hauses behielten den Enthusiasmus für die Tonkunst bei. Maximilian Emanuel, einer der größten deutschen Helden, unterhielt ein sehr wohl ein-

gerichtetes Orchester, und beförderte vornehmlich die Kirchen-Musik. Jedes Kloster in Baiern hat wieder seinen eignen Musikchor, wo oft herrliche, im wahren Kirchenstyl geschriebene Stücke zum Vorschein kommen. Die vielen Kirchen in München tönen Jahr aus Jahr ein von Liedern und Hymnen wieder: und viele dieser Anstalten zur Aufnahme der Tonkunst hat Baiern diesem wahrhaft großen Churfürsten zu verdanken. Die vielen Kriegsunruhen in welche er sich verwickelte, machten ihn zwar weniger empfänglich für die stillen Freuden der Tonkunst; allein seine weisen Verordnungen zur Aufnahme derselben dauerten indeß doch mitten unterm Kriegsgetümmel fort. Auch in den übrigen Städten, selbst in den Dörfern seines Landes, verbreiteten sich diese wohlthätigen Anstalten. Man hört seit dieser Zeit auf den geringsten Dörfern in Baiern nicht selten guten Gesang, von den Bewohnern des Dorfes mit Instrumenten begleitet. Der Kirchenstyl durch ganz Baiern hat vor andern deutschen Provinzen noch das meiste von seiner alten Würde und Hoheit beibehalten. Hierzu tragen die trefflichen Discant- und sonderlich Baß-Stimmen, die man in Baiern in ungewöhnlicher Tiefe und Stärke antrifft, gewiß sehr vieles bei.

Kaiser Carl VII, aus dem Hause Baiern, vereinigte noch Pracht mit allen diesen Eigenschaften. Er unterhielt gegen zwei hundert der trefflichsten Musiker, und weil er ein Freund der Welschen war, so verschrieb er viele Sänger, auch Componisten und Concertmeister aus Italien. Dadurch bekam der musikalische Geist der Baiern eine

etwas andere Richtung. Man nahm sehr vieles vom welschen weichen Gesang an, ohne das Eigenthümliche der Nation dabei aufzuopfern. Inzwischen muß man doch gestehen, daß der Baiersche Nationalgeschmack überhaupt mit dem welschen bis zur Täuschung sympatisirt: daher fällt es oft bis zur lauten Lache auf, wenn man einen drolligen Bairischen Text mit dem welschen süßen Gesange, oder einer schmelzenden welschen Melodie absingen hört. Carl der VII. war selbst ein Kenner der Tonkunst. Er spielte den Flügel und die Violine mit ziemlicher Fertigkeit, und soll selbst einige Stücke in Musik gesetzt haben; — die man natürlicherweise lobte, weil er Kaiser war. Die traurigen Schicksale dieses Kaisers, da er fast bis ans Ende seines Lebens ein Flüchtling war, und München dem Feinde preis geben mußte, haben das Leben und Weben der Musik in Baiern in ziemliche Stockung gebracht. Die großen Virtuosen verloren sich nach und nach, und das Freudengejauchz der Baiern wandelte sich in Jammergeheul.

Nach dem Tode dieses weisen aber unglücklichen Kaisers kam sein Sohn, der fromme Maxmilian Joseph, an die Regierung. Kaum hatte er Frieden mit seinen Feinden geschlossen, so kehrte die verscheuchte Harmonia mit ihrem Gefolge in seine Staaten zurück. Dieser Churfürst war selbst ein trefflicher Tonkünstler. Er spielte die Viol de Gamb als Meister, strich in seinen meisten Concerten immer die Violine mit, und setzte einige Kirchenstücke auf, die im besten Geschmack geschrieben sind. Da er so ganz für die Andacht gestimmt war, so weihte er seine Musik auch ganz der Re=

ligion. Er stellte gar bald sein Orchester wieder her, und setzte den italiänischen Capellmeister Tozzi darüber, der aber über weit größere Leute zu befehlen hatte, als er selbst war: denn Tozzi setzte nur mittelmäßig, verstand aber doch die Kunst sehr wohl, Sänger abzurichten. Da der Churfürst ein ekstatischer Verehrer des Gesangs war, so unterhielt er immer die vortrefflichsten Sänger und Sängerinen an seinem Hofe, worunter sich die ersten Castraten der damaligen Zeit befanden. Da aber diese zur welschen Schule gehören, so übergehen wir sie, und bleiben bei der deutschen stehen. Unter diesem Churfürsten zeichneten sich folgende Musiker aus:

Joseph Michel. Ein Componist von vielem Kopfe. Da er bloß für den Hof arbeitete, so sind von seinen Stücken nur wenige unter das Publicum gekommen. Er übertraf in der Setzkunst den Tozzi weit, setzte Opern und Kirchenstücke mit viel Geschmack und Gründlichkeit, und zeigte sich auch im Kammerstyle auf der vortheilhaftesten Seite. Sein anmuthiger lichter Geist ist auch in seinen Compositionen sichtbar. Seine Sätze sind nicht mystischdunkel — wie Orakelsprüche aus dem Munde eines kupfernen Götzen gedonnert; aber leicht und allgemein verständlich. Musikalischer Gemeinsinn ist der Hauptzug in seinem Charakter; darum war er ein allgemein beliebter Componist. Er hat späterhin auch einige deutsche Singstücke verfertigt, wo sein Geist höhern Schwung nahm, und mehr Deutschheit auszudrücken suchte. Zwar hielt sich Michel einige Jahre in Italien auf, behielt aber doch seinen

Nationalzuschnitt so bei, daß der Baiersche Musikgeist in allen seinen Stücken durchblitzt. In seinen Kammerstücken ist leichter Fluß und viel Instrumentaleinsicht. Kurz, wenn Michel auch kein Originalgenie war, so besaß er doch treffliche musikalische Anlagen.

Johann von Kröner. Erster Concertmeister des Churfürsten, und zugleich Lehrer des Prinzen in der Violine. Der Churfürst stand gewöhnlich neben ihm, wenn eine Symphonie aufgeführt wurde, und spielte mit ihm die Violine. Kröner war ein ungemein guter Ripienist, nur verstand er die Kunst nicht, ein Orchester mit Vortheil zu lenken; daher ging es hier oft sehr anarchisch zu. Der Churfürst sah den Unfug wohl, aber er steuerte demselben aus Güte des Herzens so wenig, als er dem politischen Unfug seiner Minister steuerte. Dieser Kröner zeichnete sich auch im Sologeigen besonders aus: er hatte einen ungemein insinuanten Strich, kurz, aber niedlich; nur fiel er dadurch zu sehr ins Gepützelte, und nie gelang es ihm, das Mark aus der Geige zu holen. Das Tempo-rubato wußte er meisterhaft anzubringen, nur ging er mit dieser Kostbarkeit zu verschwenderisch um, und brachte dadurch nicht selten den Begleiter aus der Fassung. Er liebte mehr den komischen, als den ernsthaften Vortrag.

Reuner, ein großer Fagotist, gleich stark im Presto, wie im zerschmelzenden Adagio. Sein Ton war rein und voll, und sein Geschmack sehr delicat. Nur vermied er nicht immer das Knarren und Brummen der tiefen Töne, wobei man oft glaubte, zwei verschiedene Spieler ließen sich hören;

ein schlechter und ein guter. Er setzte seine Concerte und Sonaten meist selbst, mit Einsicht und Geschmack, und trug sie trefflich vor. Er gehörte unter die ersten Verbesserer dieses ehemals so widrigen Baßinstruments in Europa. Seine eigensinnigen Urtheile über die Musik und sein massiver Bairischer Charakter verdunkelten seinen Ruhm in etwas.

Secchi, der süßeste liebenswürdigste Hautboist seiner Zeit. Die Töne seufzten unter seinen Lippen aus seiner schönen jugendlichen Seele und ergoßen sich in sein Zauberinstrument. Er spielte nicht, er sang. Schwierigkeiten brachte er niemals vor, denn sein Studium war Grazie. Die Mitteltinten, das Halten und Sinken der Töne, der wollüstige Uebergang von einer Ausschweifung ins Hauptmotiv; die kleinen Verzierungen, und sonderlich seine meisterhaften Cadenzen, — rissen alle Hörer mit sich fort. Er war in der Begleitung wie im Solo gleich stark, und der geschickteste Sänger hatte oft genug zu thun, noch neben ihm zu glänzen.

Zu bewundern war es, daß unter diesem Churfürsten nie ein großer Orgel- oder Clavierspieler sich auszeichnete. Nur da und dort fand man in den Klöstern einen Mönch oder Priester, der die Orgel zu behandeln wußte; aber an seinem Hofe gab es kaum erträgliche Klimperer. Die Damen des Hofs pflegten gemeiniglich den Flügel bei Concerten zu begleiten; Solospieler aber hörte man nie, außer wenn sich Fremde hören ließen. Die verwitwete Churfürstin von Sachsen war die Erste, die ein Spath'sches Fortepiano von Regensburg

verschrieb, und dadurch dem Geschmack fürs Clavier in etwas aufhalf. Nach dem Tode des Churfürsten wurde die Pfalz mit Baiern vereinigt, und das große Mannheimer Orchester schmolz dadurch mit dem Baierschen zusammen — so daß es jetzt eines der ersten Orchester der Welt ist.

Schon in den ältesten Zeiten waren die Pfalzgrafen am Rhein große Verehrer der Tonkunst. Wenn nicht die berühmte Heidelberger Bibliothek durch das kläglichste Schicksal nach Rom gekommen wäre, so würden wir Documente genug finden, welche die älteste Geschichte der Tonkunst in diesem Hause erläuterten. So viel weiß man indessen doch gewiß, daß gleich nach den Zeiten der Reformation, als die Pfalzgrafen zur protestantischen Kirche übertraten, sehr schöne Anstalten zur Aufnahme dieser Kunst gemacht wurden. Man stellte in Städten und Dörfern Cantoren und Vorsänger an, welche die Jugend im Choralgesang unterrichten und die deutschen Lieder im Lande allgemein machen mußten. Als die Fürsten dieses Hauses noch in Heidelberg residirten, hatten sie immer ein Musikchor um sich. Man liest es in der altdeutschen Geschichte mit Vergnügen, wie die alten Pfalzgrafen mit ihren Prinzen und Prinzessinnen, auch vielen stattlichen Rittern und weidlichen Männern um die Tafel saßen, jeden Bissen gleichsam mit Musik würzten, und den Geist des duftenden Rheinweins unter Gesängen schlürften.

Als die Fürsten dieses Hauses zur churfürstlichen Würde erhoben wurden, da erhielt auch die Tonkunst in der Pfalz einen neuen Glanz, und nur durch das traurige Schicksal Friedrichs, den die

Pfälzer mit dem Unnamen des Winterkönigs entweihen, wurde dieser Glanz verdämmert. Dieser unglückliche Friedrich spielte die Harfe vortrefflich, und hatte auch in seinem Unglück immer musikalische Bedienten um sich, die ihm die Wolke des Grams durch schmelzende Accorde von der Stirne scheuchten. Als die Pfalz nach dem schrecklichen dreißigjährigen Kriege wieder beruhigt wurde, suchte Polihymnia auch wieder ihr Haupt daselbst zu erheben. Allein die bald darauf erfolgten Einfälle der Franzosen in dies blühende Land verscheuchten sie wieder. Die Pfalz ward eine Einöde, und jeder Ton der Freude wandelte sich in Jammergeheul. So langsam als sich nach dieser wüthenden Zerstörung die Pfalz erholte, eben so langsam erholten sich auch die Künste, und mit diesen die Musik. Die Churfürsten traten zur katholischen Religion über, aber die Tonkunst verlor dabei nichts — sie gewann vielmehr: denn von jeher haben die Katholischen die Musik weit mehr begünstigt, als die Protestanten. Wie die Kirchengüter bei diesen ein Raub der Fürsten wurden, da fehlten die Fonds, Musikchöre zu unterhalten. Alles, was sie thun konnten, bestand in der sorgfältigen Unterhaltung ihres herzerhebenden Kirchengesangs. Allein unter der katholischen Regierung der pfälzischen Churfürsten wurde mit der Choral- auch die Figuralmusik in den Kirchen verbessert; ja gleich bei Anfang dieses Jahrhunderts ward allein zur Unterhaltung der fürstlichen Musik ein Vermächtniß von 80000 fl. jährlich gestiftet. Dies Vermächtniß ist so fest gegründet, daß es kein Churfürst mehr umstoßen kann. Daher darf es niemand wundern,

wenn die Musik in der Pfalz in kurzem zu einer so bewundernswürdigen Höhe aufstieg. Doch hat sie erst dem vorigen Churfürsten den Glanz zu verdanken, der sogar den Neid des stolzen Auslands erregt und seinen Hof zu einer Schule des wahrhaft guten Geschmacks in der Tonkunst gemacht hat. Dieser Churfürst spielte die Flöte, und war ein enthusiastischer Verehrer der Tonkunst. Er zog nicht nur die ersten Virtuosen der Welt an seinen Hof, errichtete musikalische Schulen, ließ Landeskinder von Genie reisen; sondern verschrieb auch noch mit vielen Kosten die trefflichsten Stücke aller Art aus ganz Europa, und ließ sie durch seine Tonmeister aufführen. Dadurch unterschied sich gar bald die Mannheimer Schule von allen andern: in Neapel, Berlin, Wien, Dresden war der Geschmack bisher immer einseitig geblieben. So wie ein großer Meister den Ton angab, so hallte er fort — bis wieder ein anderer auftrat, der Geisteskraft genug besaß, den vorigen zu verdrängen. Wenn sich Neapel durch Pracht, Berlin durch kritische Genauigkeit, Dresden durch Grazie, Wien durch das Komischtragische auszeichneten; so erregte Mannheim die Bewunderung der Welt durch Mannigfaltigkeit. Das Theater des Churfürsten und sein Concertsaal waren gleichsam ein Odeum, wo man die Meisterwerke aller Künstler charakterisirte. Die abwechselnde Laune des Fürsten trug sehr viel zu diesem Geschmacke bei. Jomelli, Hasse, Graun, Traetta, Georg Benda, Sales, Agricola, der Londoner Bach, Gluck, Schweizer — wechselten da Jahr aus Jahr ein mit den Com=

positionen seiner eignen Meister ab, so, daß es keinen Ort in der Welt gab, wo man seinen musikalischen Geschmack in einer Schnelle so sicher bilden konnte, als Mannheim. Wenn der Churfürst in Schwetzingen war und ihm sein vortreffliches Orchester dahin folgte, so glaubte man in eine Zauberinsel versetzt zu seyn, wo alles klang und sang. Aus dem Badehause seines Hesperiden-Gartens ertönte Abends die wollüstigste Musik; ja aus allen Winkeln und Hütten des kleinen Dorfs hörte man die magischen Töne seiner Virtuosen, die sich in allen Arten von Instrumenten übten.

Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Manheimer zuvorgethan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Cataract, sein Diminuendo ein in die Ferne hin plätschernder Krystallfluß, sein Piano ein Frühlingshauch. Die blasenden Instrumente sind alle so angebracht, wie sie angebracht seyn sollen: sie heben und tragen, oder füllen und beseelen den Sturm der Geigen. Auch in der Singkunst hat sich diese Schule rühmlichst ausgezeichnet, obgleich das Chor der Sänger und Sängerinnen hier nie so glänzend war, als in Berlin und Wien. Deutsche und welsche Sänger haben sich in dieser großen Schule gebildet und sind hernach der Stolz anderer Musikchöre geworden. Doch sind noch weit mehr vortreffliche Instrumentalisten aus dieser Schule hervorgegangen. Lord Fordice pflegte, als er Deutschland durchreiste, zu sagen: Preußische Tactik und Mannheimer Musik setzen die Deutschen über alle Völker hinweg. Und als Klopstock das dasige Orchester hörte, rief der große, selten bewundernde Mann

ekstatisch aus: »Hier schwimmt man in den Wollüsten der Musik!« — Alle Arten der Tonkunst werden daselbst mit äußerster Genauigkeit cultivirt. Die Kirchenstücke sind tief und gründlich gesetzt; der Opernstyl ist reich und mannigfaltig; die Pantomime des Tänzers wird durch die passendste Melodie belebt; die Kammermusik hat Feuer, Größe, Stärke, Abwechslung von vielen der besten Virtuosen; auch Abwechslung des musikalischen Styls — und in der Symphonie strömt alles in ein unaussprechlich schönes Ganzes zusammen. Die berühmtesten Männer dieser Schule sind folgende:

Holzbauer, war erst Capellmeister am Würtembergschen Hofe, dann kam er in dieser Würde in die Pfalz, und trug das Meiste zur Vollkommenheit dieses großen Orchesters bei. Er war nicht nur ein ungemein gründlicher und fleißiger Künstler, der die Tonkunst tief und gründlich studiert hatte, sondern ein trefflicher Kopf, dessen Musik einen eignen Stempel hatte, wenn er gleich darin nicht eigensinnig war, auch Gold aus fremden Ländern zu holen. Deutschheit, mit welscher Anmuth colorirt, war ungefähr sein musikalischer Hauptcharakter. Durch jene wirkte er auf den Verstand, durch diese auf das Herz — und so traf er den ganzen Menschen. Was er in welscher Sprache setzte, ist zwar gut; doch sieht man ihm an, daß er hier nicht recht zu Hause war. Erst als der Geschmack am Deutschen über den Pfälzerhof siegte, fühlte er sich ganz, und setzte die deutsche Oper: Günther von Schwarzburg. Die Poesie ist vom Professor Klein, einem sonst um unsre Literatur wohl verdienten Manne —

nur war sie ihm für dießmal nicht eben zum besten gerathen, und sein Tonsetzer Holzbauer flog weit über ihn weg. Die Symphonie dieser deutschen Oper ist mit vieler Kunst und Einsicht geschrieben: in ihr liegt der Charakter der ganzen Oper eingewickelt, so daß die folgenden Scenen gleichsam nur die Symphonie ausspinnen.

Die meisten Arien haben neue und schöne Motive, und sind sehr gut ausgeführt. Die Duette sind meisterhaft bearbeitet, und die Chöre heben sich durch Feierlichkeit und Größe. Sonderlich weiß Holzbauer die Instrumente mit großem Nachdruck zu gebrauchen, ob es gleich scheint, daß er da und dort zu viel pinsle. Die begleiteten und nicht begleiteten Recitative sind nicht nur grammatisch richtig und den Gesetzen der Deklamation aufs strengste angemessen; sondern sie werden auch durch die eingestreuten Verzierungen, durch Uebergänge ins Arioso u. s. w. ungemein anziehend. Mit diesen Eigenschaften ausgerüstet, wagte sich Holzbauer auch an den Kirchenstyl, der ihm aber meiner Empfindung nach nicht so gelang, wie der dramatische. Seine Fugen und Allabreven jagen so furchtsam durch einander, und die Harmonie in denselben ist so dünne, daß man wohl sieht, Holzbauer habe den Contrapunkt nicht tief genug studiert. Die Kammerstücke dieses Componisten wollen nicht viel sagen: sie sind meist steif und altväterisch. Noch hat dieser Meister den auffallenden Fehler, daß die von ihm gesetzten Cadenzen viel zu lang sind — nicht abgeschöpft vom herrschenden Motive, sondern Capricen, welche die Einheit des Ganzen zerrütten. Eine lange Cadenz ist ein Staat im

Staate, und schadet immer dem Eindruck des Ganzen. Holzbauer gehört mithin unter unsre guten, aber nicht unter unsre vortrefflichen Meister. Hätte er nicht seinen Günther von Schwarzburg verfertigt, so würde man ihn kaum noch dem Namen nach kennen.

Vogler. Ein Epochenmacher in der Musik! unstreitig einer der ersten Orgel- und Flügelspieler in Europa. Seine Faust ist rund und glänzend. Er bringt die ungeheuersten Passagen, die halsbrechendsten Sprünge mit bewundernswürdiger Leichtigkeit heraus. Seine Variationen sind zauberisch, und seine Fugen mit tiefem Verstande bearbeitet. Er phantasirt ganz vortrefflich — ja, ich behaupte, daß er besser phantasirt, als setzt. Seine Faust hat er durch beständiges Spielen ungewöhnlich stark gemacht. Vogler besitzt unläugbar Feuer und Genie; und doch verräth er in seinen Sätzen sowohl, als in seiner Spielart Pedantismus. Dieß Phänomen in der Geistergeschichte wäre mir unerklärlich, wenn man nicht dadurch Licht bekäme, daß Vogler sich selbst ein System machte, dem er sich sclavisch unterwirft. Er erfand ein Heptachord, woraus er die Natur und den Fortschritt aller Töne berechnen will. Sicher hat sein System viel Tiefes und Selbstgedachtes; allein keine Kunst kann weniger das Sclavenjoch des Systems ertragen, als die Musik. Vogler will z. B. alle gleichstimmigen und fortschreitenden Harmonien in der Tonkunst berechnen. Diesen Progressionen und arithmetischen Verhältnissen bleibt er so getreu, daß sie in allen seinen Sätzen durchschimmern. Ein Vogel am Faden fliegt zwar auch,

aber nur so weit der Faden reicht. Genie fleugt Adlerflug, trinkt Sonnenstrahlen! jedes System in allen Wissenschaften und Künsten zwängt den Geist und hemmt den Fortschritt der menschlichen Kenntnisse. Ein anderes ist Ordnung und richtige Gedankenreihe, ein anderes, diese Ordnung und Gedankenreihe so zu stellen, und durch selbstgemachte Regeln zu verpallisadiren, daß kein Blitzstrahl einer neuen Wahrheit mehr durchdringen kann. Das beständige Zurückdenken an todtkalte Regeln macht den Lavastrom des Genies stocken, und statt Feuer strömt Schneewasser. In diesem Fall ist unstreitig Vogler; daher haben seine Stücke viel Steifes, Eigensinniges und Kaltes. Die Armuth seiner Erfindungen ist eine Folge der Furchtsamkeit, womit er schreibt. Wer zufrieden ist mit dem, was er hat, wird niemals ein Crösus werden. Vogler hat Symphonien nach einem ganz neuen Schlage gesetzt, die ihm große Ehre machen: so ist z. B. die Symphonie zum Hamlet ein wahres Meisterstück. Er studierte dieß große Trauerspiel zuerst, dann setzte er die Symphonie, und drückte alle Hauptscenen mit Tönen aus. Nicht leicht wird der Zuhörer zu einem großen Stücke durch eine musikalische Eröffnung so ganz vorbereitet, wie durch diese Vogler'sche. Seine Clavierstücke sind vortrefflich zur Bildung der Faust, aber eben nicht immer schön zum Anhören, nicht zur Bewunderung hinreißend, nicht herzstärkend. Mit einem Wort, Vogler ist ein harmonischer, aber kein melodischer Kopf, die Passagen in seinen Concerten, Sonaten und Variationen sind oft äußerst schwer und stark, aber mehr Resultate des Stu-

diums, als des Genies: daher kann man so wenig daraus behalten. Seine Kirchenstücke sind alle mit arithmetischer Gewissenhaftigkeit abgewogen; aber auch diesen fehlt Geistesaufflug, Sphärenklang, Engeljubel. Seine Fugen sind trefflich gesetzt, und doch vermißt man auch an diesen harmonische Fülle. Kurz, Vogler ist mehr vortrefflicher Spieler, als Tonsetzer. Seine Flügelbegleitung ist unverbesserlich. Er spielt meisterhaft vom Blatt, und weiß sein Stück aus dem Stegreif in andere Töne überzusetzen. Sein Unterricht im Singen wird gleichfalls sehr gerühmt. Er unterscheidet die Töne der Kehle, der Nase, des Hirns, der Brust, des Magens sorgfältig von einander. Er war der Erste, der dem ekelhaften Schluchzen und Gluchzen der italiänischen Schule steuerte, und dem Herzen des Sängers Freiheit gab zu seufzen, wo ihm eignes Gefühl das Seufzen auspreßt. Die vortreffliche Sängerin Lang in Wien ist sein Gebild. Sie hat Höhe und Tiefe, und markirt die Töne mit äußerster Genauigkeit. Sie singt mit ganzer und halber Stimme — gleich vollkommen. Ihr Portamento — ihr Schweben und Tragen des Tons, ihre ausnehmende Richtigkeit im Lesen, ihre Feinheit im Vortrag, ihr Mezzotinto — das leichte geflügelte Fortrollen der Töne, ihre unvergleichlichen Fermen und Cadenzen — auch ihren äußern majestätischen Anstand hat sie größtentheils diesem ihrem großen Lehrer zu danken. Vogler ist auch ein reichhaltiger musikalischer Schriftsteller geworden. Er gab eine Tonschule, ein musikalisches Tagbuch und andere Schriften heraus, worin der Beweis von seinen tiefen

Einsichten in die Geschichte und den Geist der Tonkunst zu sehr ins Auge springt, als daß es selbst sein Gegner verkennen könnte. Seine Bemerkungen sind oft neu und mit wahrem philosophischen Geiste durchdacht; nur ist sein Styl oft kostbar und pedantisch, wie seine musikalischen Compositionen selbst: das Haschen nach Witzeleien, nach modischen Phraseologien und nach Grazie des Styls gibt ihm oft ein widerliches Ansehen. Statt seine natürliche Physiognomie zu zeigen, grimassirt er. Seine besten Ausarbeitungen stehen in der deutschen Encyclopädie, und verrathen den reifen Forscher und Denker. Auch ist der Styl hier weit besser, als in seinen andern Schriften; vielleicht weil ihn jemand abgeschliffen hat. Die musikalischen Artikel in diesem Werke sind daher weit reichhaltiger, weit tiefer gedacht, als die im Sulzer'schen Wörterbuche.

Raff. Einer der ersten und gründlichsten Sänger in Europa. Seine Stimme ist der schönste Tenor, den man hören kann. Er steigt bis in die Sphäre des Alts hinauf, und eben so glücklich hinunter in die Regionen des Basses. Seine Töne sind alle dick, voll und rein. Er singt mit unnachahmlicher Fertigkeit alles vom Blatt weg, was man ihm vorlegt, und varirt eine Arie mehrmalen mit unbeschreiblicher Kunst. Seine Verzierungen und Cadenzen, wie überhaupt sein musikalischer Geschmack sind unerreichbar schön; was er singt, singt er mit dem tiefsten Gefühl, und sein schönes Herz scheint in seinem Gesange wiederzuhallen. Außerdem wissen vielleicht nur wenige Sänger der Welt so gründlich über ihre Kunst zu sprechen, wie Raff.

Schade, daß dieser seltne Mann jetzt altert, und schon anfängt, mit seiner Stimme zu schettern.

Christian Canabich. Von der Natur selbst zum Concertmeister gebildet! Man kann die Pflicht des Ripienisten nicht vollkommener verstehen, als Canabich. Sein Strich ist ganz original. Er hat eine ganz neue Bogenlenkung erfunden, und besitzt die Gabe, mit dem bloßen Nicken des Kopfes und Zucken des Ellenbogens das größte Orchester in Ordnung zu erhalten. Er ist eigentlich der Schöpfer des gleichen Vortrags, welcher im pfälzischen Orchester herrscht. Er hat alle jene Zaubereien erfunden, die jetzt Europa bewundert. Das Colorit der Violinen hat vielleicht noch niemand so durchstudiert, wie dieser Meister. Es fällt äußerst schwer, das Originelle seiner Striche zu bestimmen: es ist bei weitem nicht tartinische Steifigkeit, noch weniger das Laxe von Ferrari. So zwanglos als sich nur denken läßt, führt er den Bogen, und bringt Tiefen und Höhen, Stärke und Schwäche, auch die feinsten Nebenschattirungen mit Vollgewalt heraus. So groß er als Concertmeister ist, so groß ist er auch im Unterricht. Die ersten Sologeiger und die vortrefflichsten Ripienisten gingen aus seiner Schule hervor. Seine originelle Art, mit dem Bogen zu malen, hat eine neue Violinsecte hervorgebracht. In der Anführung eines Orchesters und in der Bildung von Künstlern besteht sein vorzüglichstes Verdienst. Als Tonsetzer bedeutet er in meinen Augen nicht viel. In Bizarrerien des Strichs, im tiefen Studium des musikalischen Colorits, in einigen lieblichen Modemaschen besteht der ganze Charakter seiner

Compositionen. Seine Ballete sind nicht übel; allein in fünfzig Jahren wird sie kein Mensch mehr lesen. Canabich ist ein Denker, ein fleißiger, geschmackvoller Mann, aber kein Genie. Fleiß compilirt, und seine Compilationen zerstäuben; Genie erfindet — und seine Erfindungen wetteifern mit der Ewigkeit. Vielleicht mag auch dieß das Feuer Canabichs schwächen, daß er in seinem Leben keinen Wein trank.

Toeschi. Der zweite Concertmeister des großen pfalzbaierschen Orchesters. In der Bogenlenkung ist er bei weitem kein Canabich: dieser befehligt Heere; jener kaum ein Bataillon. Indessen besitzt er doch etwas ganz Eigenthümliches: er hat sich eine besondere Manier im Symphonienstyl zu eigen gemacht, von ausnehmender Kraft und Wirkung. Sie beginnen mit Majestät, und strudeln so nach und nach im Crescendo fort; spielen voll Anmuth im Andante, und enden sich im lustigen Presto. Doch fehlte ihm die Mannigfaltigkeit; denn hat man eine Symphonie von ihm gehört, so hat man sie alle gehört. Canabich hat es mit Wassertrinken weiter gebracht, als dieser mit Weintrinken. Toeschi errang sich einen Lorbeer, wand sich ihn phlegmatisch ums Haupt, und entschlief darauf ganz sanft. — Seine Ballete sind mit äußerster Delicatesse bearbeitet: man sieht die Tänzer in seinen Partituren, und nichts ist leichter, als Worte unter seine Zaubermelodien zu legen, so rhytmisch sind sie. Süßigkeit, holde Anmuth und lichte Harmonie sind sein Hauptcharakter. Er scheint mehr ein Schüler der Natur, als der Kunst zu seyn; daher kommt so wenig

Contrapunktisches in allen seinen Sätzen vor. Toeschi raffinirt nicht, er überläßt sich ganz dem Ausguß seines Genies. Vielleicht ist er außer Florian Deller der erhabenste Dollmetscher eines Noverre's.

Wilh. Cramer, ein Geiger voll Genie. Er bildete sich in der Mannheimer Schule, überflog aber seine Lehrmeister bald. Er hält sich jetzt in London auf, und die Engländer nennen ihn den ersten Violinisten der Welt. Wenn auch dieß Urtheil übertrieben seyn möchte; so muß man doch gestehen, daß er es zu einer bewundernswürdigen Vollkommenheit auf seinem Instrument gebracht hat. Sein Strich ist ganz original: er führt ihn nicht wie andere Geiger grade herunter, sondern oben hinweg, und nimmt ihn kurz und äußerst fein. Niemand stakirt die Noten mit so ungemeiner Präcision wie Cramer. Er spielt sehr schnell, geflügelt, und dieß alles ohne Zwang; doch gelingt ihm das Adagio oder vielmehr das Zärtliche und Gefühlvolle am meisten. Es ist vielleicht nicht möglich, ein Rondo süßer und herzfüllender vorzutragen, als Cramer es thut. In diesem Stücke läßt er selbst einen Lolli hinter sich.

Cramer setzt seine Concerte, Sonaten und Solos alle selbst, und zwar — gegen die Sitte der meisten heutigen Virtuosen gründlich, und mit trefflichem Geschmack. Niemand, der sich in der Violine bilden will, kann die Stücke dieses Meisters entbehren. Seine Applicaturen sind so gründlich und natürlich, daß dadurch die schwersten Passagen erleichtert werden. Seine Gemahlin gehört unter die ersten Harfenspielerinnen unserer Zeit. Man glaubt ins Elysium versetzt zu seyn, wenn

sie und ihr Mann mit einander auf der Violine und Harfe wetteifern.

Stamiz der Vater, ein berühmter ungemein gründlicher Violinist. Seine Concerte, Trios, Solos, sonderlich seine Symphonien sind noch immer in großem Ansehen, ob sie gleich bereits eine alternde Miene haben. Den Mangel neumodischer Schnörkel ersetzt er durch andere solidere Vorzüge. Er hat die Natur der Geige tief studiert; daher scheinen einem die Sätze gleichsam in die Finger zu fallen. Seine Bässe sind so meisterhaft gesetzt, daß sie den heutigen seichten Componisten zu einem beschämenden Muster dienen können.

Stamiz der Sohn, der berühmteste Bratschist Deutschlands und einer unsrer liebenswürdigsten Componisten. Er hat das Eigenthümliche der Bratsche tief studiert; daher spielt er dieses Instrument mit einer bisher noch nie gehörten Anmuth. — Die Altinstrumente müssen ungemein fein behandelt werden, wenn sie in die Länge wirken sollen, und diese Kunst versteht der würdige Sohn Stamiz's in vollem Maaße. Gewiß ist noch nichts Besseres für die Bratsche gesetzt worden, als er setzte. Man findet so viel Wahrheit, so viel Schönheit und Anmuth in seinen Sätzen, daß er in Deutschland, Italien, Frankreich und England allgemein als ein Zögling der Grazien anerkannt wird. Auch seine Symphonien haben ein eigenthümliches Gepräge: sie sind voll Pracht und Harmonie. Sonderlich sind seine Andante meisterhaft gerathen — eine Folge seines gefühlvollen Herzens. Er ist jetzt Kammervirtuos bei der Königin von England.

Filz, gehört unter die ältern Componisten des

Mannheimer Orchesters; sein Geist und seine Arbeiten aber haben ihn längst unsterblich gemacht. Ich halte ihn für den besten Symphonienschreiber, der jemals gelebt hat. Pracht, Volltönigkeit, mächtiges, allerschütterndes Rauschen und Toben der Harmonieflut; Neuheit in den Einfällen und Wendungen; sein unnachahmliches Pomposo, seine überraschenden Andantes, seine einschmeichelnden Menuets und Trios, und endlich seine geflügelten laut aufjauchzenden Prestos — haben ihm bis diese Stunde die allgemeine Bewunderung nicht rauben können. Schade, daß dieser vortreffliche Kopf, wegen seines bizarren Einfalls, Spinnen zu essen, vor der Zeit verblüht ist. Seine Stücke machen sich jetzt schon sehr selten, weil er wenig stechen ließ. Die meisten seiner Compositionen wurden ihm gestohlen, sonst hätten wir gar nichts von ihm; denn er dachte von seinen eigenen Arbeiten so bescheiden, daß er aus vielen seiner trefflichsten Werke, wenn sie einmal aufgeführt waren, Fidibus machte. Ueberhaupt besaß Filz einen ganz besondern musikalischen und physikalischen Charakter. Er hatte viel Brittisches in seiner Physiognomie und in seinem ganzen Seelenzuschnitt.

Ludw. Aug. le Brun, ein wahrer Zauberer auf der Hoboe. Dieses, der Menschenstimme so nahe kommende Instrument, ist kaum hundert Jahre alt, und Fischer, Besozzi, Secchi, und dieser le Brun scheinen es doch bereits erschöpft zu haben. Le Brun hat ihm noch zwei Töne abgenöthiget, die bisher nicht in seiner Leiter lagen — das D und E. Die Hoboe hatte sonst einen gewissen Kirchweihton, der ziemlich mit dem Gans=

geschrei übereinkam. Dieser ist nun durch die genannten großen Meister nicht nur abgeschliffen worden, sondern in einen so reizenden Klang umgeschaffen, daß wir dieß Instrument mit Recht unter die angenehmsten Erfindungen des menschlichen Geistes zählen können. Schwerlich wird man mehr etwas damit machen können, was nicht schon le Brun gethan hätte. Sein Ton hat die äußerste Delicatesse. Er seufzt, girrt, klagt und weint nicht nur, sondern spielt auch in den hellen Farben der Freude. Ihm gelingt das rasche Presto, wie das tiefaufseufzende Largo. In seinen Concerten überwindet er alle Schwierigkeiten, und in seinen Solos ist er ganz Gefühl. Er setzt sich seine Stücke meist selbst, wenn er gleich in mehr als einem Style bläst. Seine Compositionen sind ausnehmend fein und süß wie Nectartropfen. Er hat Ballete und Kammerstücke verfertigt, die vom gebildetsten Geschmacke zeugen. Der Aetherstrahl des Genies zuckt in allem, was er schreibt — was er vorträgt. Er hat sich also mit Recht die Bewunderung von Frankreich und Deutschland erworben. Ob er gleich nicht so gelehrt ist, als Besozzi, so hat er doch unstreitig mehr Genie als dieser.

Franzisca Danzy, Gattin des vorigen, die Tochter eines berühmten pfalzbaierschen Violoncellisten, der jedoch mehr in der Begleitung, als im Solo excellirt. Seine Tochter aber ist die erste Sängerin des Churfürsten. Unter allen bis jetzt lebenden Sängerinnen brachte noch keine ihre Stimme zu der bewundernswürdigen Höhe, als sie; denn sie erreichte mit derselben das dreigestrichene a,

und zwar nicht mit stumpfer Intonirung, sondern mit Klarheit und Deutlichkeit. Die Coloraturen, sie mögen so schwer seyn als sie wollen, bringt sie mit vieler Richtigkeit heraus; nur ist in rührenden und gefühlvollen Arien ihr Ton nicht dick genug. Sie scheint mehr glänzen, als das Herz treffen zu wollen, auch scheint ihr Geist mehr Neigung zum komischen, als zum tragischen Vortrage zu haben. Sie war zugleich eine elegante Clavierspielerin und setzte sich für ihr Instrument mehrere Sonaten, die voll schöner Harmonie und inniges Gefühl sind.

Wendling, ein vorzüglicher Flötenspieler, der echte Grundsätze mit fertiger Ausführung zu verbinden weiß. Sein Vortrag ist deutlich und schön, und die Töne in der Tiefe und Höhe gleich voll und einschneidend. Er ist stolzer darauf, das Schöne und Rührende hervorzubringen, als das Schwere, Schnelle, Ueberraschende. Er pflegt dießfalls die Freunde der Schwierigkeit nur Luftspringer und Gaukler zu nennen; und hierin hat er nur halb Recht: denn die glückliche Besiegung großer Schwierigkeiten ist immer ein Hauptzug im Charakter echter Kraftmänner gewesen. Das beständige Suchen und Haschen nach schmelzenden Tönen lähmt die Faust.

Seine Compositionen sind ungemein gründlich, und passen der Natur seines Instrumentes genau an. Zwar altern seine Melodien, wie er selbst; dem ungeachtet müssen seine Stücke von jedem Instrumentisten mit Sorgfalt studiert werden. Seine Gemahlin hat sich als eine unsrer besten Theatersängerinnen ausgezeichnet. Sie figurirte im fran=

zösischen, welschen und deutschen Spiele; doch im komischen Fache weit mehr, als im tragischen. Sie fing zu früh an zu schettern, was im ernsthaften Vortrag die widrigste Wirkung macht. Die Tochter dieses musikalischen Ehepaars war zwar ehemals die erste Schönheit im Orchester; aber die natürliche Kälte ihres Charakters machte sie im Sang und Flügelspiel beinahe unbedeutend.

Fränzel, einer der lieblichsten Violinisten unsrer Zeit — gleich stark in der Begleitung, wie im herrschenden Vortrag. Sein Strich hat so viel Delicatesse und wiegende Anmuth, daß ihn niemand ohne tiefe Rührung hören kann. Er ist kein Sclave von seiner eignen Manier, sondern trägt auch fremde Arbeit mit Wärme vor. Die von ihm gesetzten Violinstücke gehören unter die besten dieser Art: sie sind zwar nicht brausend und feurig, aber desto tiefgefühlter, inniger, und voll von neuen melodischen Gängen. Die Hollandois, Rondos, und andere dergleichen süße Erfindungen der Musik, gelingen ihm sonderlich bis zur magischen Täuschung. Sein Allegro rollt so leicht und zwanglos weg, daß er nichts zu thun scheint, wenn er alles thut. Vielleicht ist nur seine Bogenlenkung etwas zu verkünstelt und gezwungen; wenigstens ist sie nicht so frei, wie Lollis seine.

Reiner, der beste Fagotist aus der Mannheimer Schule. Seine Intonation ist klar, seine Manieren sind geschmackvoll und schön; nur kommt er an Stärke bei weitem einem Schwarz und Ritter nicht bei.

Winter, einer der besten Zöglinge aus der Vogler'schen Schule. Er spielt die Violine vor-

trefflich, und schreibt und setzt sehr gut. Seine Symphonien sind zum Theil kühn gearbeitet; besonders weiß er die Molltöne, die so leicht einschläfern, mit vieler Kunst und Weisheit zu behandeln. Er ist auch musikalischer Schriftsteller, und seine Aufsätze in der Mannheimer Tonschule zeugen von Einsicht und Nachdenken; nur ist sein deutscher Styl noch nicht abgeschliffen genug.

Dieß wären also die vorzüglichsten Meister, welche die große Mannheimer Schule hervorgebracht hat. Allein es gehen von Zeit zu Zeit noch immer die vortrefflichsten Subjecte aus selbiger hervor, die in ganz Europa gesucht und geschätzt werden. Seit der oben erwähnten Vereinigung der Pfalz mit Baiern haben sich diese trefflichen Köpfe meist von allen Ufern des Rheins weggezogen und sich nach München verpflanzt; doch ist noch ein ansehnliches Musikchor zum Dienste des Mannheimer deutschen Theaters daselbst zurückgeblieben.

Aus dieser kurzen Schilderung einer der größten musikalischen Schulen ergibt sich, daß mehr ausnehmende Kraft, als theoretisches Grübeln der Hauptcharakter derselben sey. — Da die übrigen deutschen Höfe und angesehenen Reichsstände nie eine eigene musikalische Schule bildeten; so wird es genug seyn, sie im Geiste durchwandert, und überall das Interessante der Kunst bezeichnet zu haben.

Würtemberg.

Sowohl die Grafen, als die Herzoge von Würtemberg, waren immer große Schätzer und Beschützer der Musik. Vornehmlich blühte im sechszehnten Jahrhundert, gleich nach eingeführter Reformation, die Tonkunst ungemein in Stuttgart. Von 1550 bis 1575 befand sich am dasigen fürstlichen Hofe ein durch ganz Deutschland berühmter Kapellmeister, Namens Sigmund Hummel, welcher die Tonkunst nicht nur gründlich studiert hatte, so daß noch eine Uebersetzung und Commentar über des berühmten Zarlino's Harmonik von ihm in Manuscript vorhanden ist; sondern der sich auch durch eigne Compositionen, voll tiefer contrapunktischer Wissenschaft, einen bleibenden Namen machte. Er legte sich, nach dem Geiste damaliger Zeit, vorzüglich auf den Kirchenstyl. Sein Psalter Davids, in deutschen Gesängen verfaßt, den er 1569 in Quart herausgab und in vier Stimmen setzte, wird noch heutiges Tags von Kennern ungemein hochgeschätzt. Man hat verschiedene seiner Melodien in unsre Kirche aufgenommen, die so voll Würde und religiöser Hoheit sind, daß sie wohl niemand unter uns besser machen wird. Wie vortrefflich sind die Lieder:

Allein zu dir Herr Jesu Christ; — Wenn mein Stündlein vorhanden ist; — Mein junges Leben hat ein End: die alle von diesem Hummel gesetzt worden. Im Stuttgart'schen Archiv nüssen noch Motetten und andere Stücke von diesem Meister liegen, welche der Welt, um den Geist der Alten zu studieren, mitgetheilt werden sollten.

Kurz vor den Zeiten des dreißigjährigen Kriegs, 1618, kam zu Stuttgart das erste Choralbuch heraus, welches von verschiedenen Provinzen Deutschlands angenommen und beim öffentlichen Gottesdienst einführt wurde. Der zerstörende blutige Krieg verscheuchte auch hier wie überall die musikalische Muse, und sie kam im ganzen siebzehnten Jahrhundert nicht wieder in dies Land zurück, weil die Kriegsdrangsale in selbigem nie aufhörten. Erst mit dem beginnenden achtzehnten Jahrhundert ging dort ein neuer Strahl für die Tonkunst auf. Herzog Eberhard Ludwig unterhielt ein Orchester von dreißig Personen, welches Störl als Kapellmeister anführte. Der Herzog, ein kriegerischer Geist, liebte sehr die blasenden und lärmmachenden Instrumente. Die Säle seines Palastes tönten immer von Trompeten und Pauken wieder, und von seiner Zeit an begann man, die figurirte Musik in den Würtembergischen Kirchen einzuführen. — Störl war ein ungemein gründlicher Mann, wovon sein für die Orgel herausgegebenes Choralbuch der unverdächtigste Zeuge ist. Noch bis diese Stunde ist es in und außerhalb Landes allgemein beliebt, und, außer dem Telemanschen, gewiß das beste, das wir besitzen. Seine Harmonien sind natürlich und äußerst correct; die Signaturen simpel,

und seine Bässe meist unverbesserlich. Er schrieb auch den ersten Kirchenjahrgang im Würtembergischen, worin besonders die Tuttis und Schlußchöre meisterhaft sind.

Er hat bei Gelegenheit des Utrechter Friedens 1713 ein Tedeum Laudamus gesetzt, das wegen des richtigen Ausdrucks und wegen der Harmonienfülle, sonderlich wegen der gründlichen Fugenbearbeitung noch heute von Kennern bewundert wird.

Herzog Carl Alexander begünstigte die Musik noch mehr, weil er mit der katholischen Religion auch den Enthusiasmus für die Tonkunst angenommen zu haben schien. Sein Orchester war zahlreich und wohl besetzt, und der Lenker desselben,

Brescianello aus Bologna, ein sehr guter und gefälliger Componist; weil die Theatralmusik damals in diesem Lande noch nicht im Gange war, so legte er sich ganz auf den Kirchen- und Kammerstyl. Seine Messen sind zwar nicht im erhabenen Styl gearbeitet, aber doch sehr anmuthig und andachtweckend; nur sind die Instrumente darin etwas zu krauß, und decken den Gesang. Seine Kammerstücke erhielten sich viele Jahre hindurch in allgemeinem Beifall, bis sie endlich im Strome neuerer Erfindungen untergingen.

Die eigentliche blühende Epoche der Würtembergischen Musik begann mit der Regierung des Herzogs Carl. Da er seinen musikalischen Geschmack in Berlin gebildet hatte, so suchte er gleich Anfangs in seinem Orchester Gründlichkeit mit Grazie zu vereinigen. Er verschrieb viele Sänger und Sängerinnen aus Italien, besetzte sein Orchester mit den trefflichsten Meistern, und nahm den großen

Jomelli mit einem Jahrgehalt von 10000 fl. als Obercapellmeister in seine Dienste. — Von dieser Zeit an wurde der musikalische Geschmack in diesem Lande ganz welsch. Vormals hörte man nur die Opern eines Hasse und eines Graun's; nun aber wollte man nichts hören, als Opern von Jomelli. Diese Opern wurden nicht nur mit ungewöhnlicher Pracht aufgeführt, sondern auch bis zur höchsten Vollkommenheit executirt. Unter Jomelli ward die Würtembergische Hofmusik eine der ersten der Welt. Aprili, Crassi, Buonani, Cesari, und sonderlich der unerreichbare Hager, zeichneten sich als Sänger und Sängerinnen aus. Hager war unstreitig der größte Tenorist seiner Zeit: er sang mit so hinreißender Anmuth und mit so theilnehmendem Herzgefühl, daß er alle Hörer bezauberte. Ueberdies war er nach deutscher Art ein so gründlicher Musiker, daß ihm hierin kein Welscher gleichkam. Mit diesen seltenen Eigenschaften verband er einen theatralischen Anstand, der den größten Schauspieler ankündigte. Sank er in die Tiefe, so war er der durchdringendste Bassist, stieg er in die Höhe, so hörte man in ihm den unerreichbarsten Tenoristen. Seine Leiter ging vom Baß F bis ins ungestrichene Diskant C — und jeder Ton war silberrein. Die Bravour-Arien gelangen ihm wie die Sentimental-Arien. Seine Verzierungen waren voll Schönheit, und schienen immer aus dem Motive wie Blumen hervorzuwachsen. Kein Sänger verstand die Kunst der Declamation besser, als er. Metastasio selbst mußte gestehen, daß niemand seinen Sinn so ganz treffe, wie Hager.

Pozzi, der erste Flügelspieler des Herzogs. Er spielte mit großer Fertigkeit, stieß mit der linken Hand Zweiunddreißigstel Octaven ab, brachte die Zaubersprünge über die Faust immer glücklich heraus, und mühte sich mehr in Schwierigkeiten, zu glänzen, als durch anmuthigen Vortrag auf das Herz des Hörers zu wirken. Seine Compositionen für das Klavier sind etwas bizarr, und deßhalb gar bald aus der Mode gekommen; doch darf man sie zur Bildung der Faust den Flügelspielern noch immer sehr empfehlen. Sie wirken übrigens nur auf dem bekielten Flügel; auf dem Fortepiano, Pantalon und Clavicord sind sie theils schwer herauszubringen, theils brilliren sie nicht, weil sie zu einfärbig sind.

Deller, dieser vortreffliche Mann zeitigte unter dem milden Einfluß Jomelli's; ahmte ihm aber nie nach: denn Deller fühlte bald die eigne Quelle, aus welcher er schöpfen konnte. Deller bewunderte das Genie eines Jomelli's mit Begeisterung, war aber stolz und eigensinnig genug, ihm zuzurufen: »Störe meine Zirkel nicht!« Er war Anfangs Ripienist in dem Würtembergischen Orchester; als aber Jomelli den Hof verließ, so ernannte ihn der Herzog zum Concertmeister und Hofcomponisten. Noverre, der erste Balletmeister der Welt, trug zur Entfaltung des Deller'schen Geistes sehr vieles bei: Deller verfertigte nämlich die Musik zu seinen Zauberballeten, und zwar so vortrefflich, daß diese Ballete noch heutiges Tags in ganz Europa als Meisterstücke bewundert werden.

Noverre selbst gestand, niemals einen bessern Dollmetscher seiner mimischen Erfindungen angetroffen

zu haben, als Dellern. Das große tragische Ballet Orpheus ist reich an großen, schauervollen, himmlischschönen und hinreißenden Stellen. Neuheit in den Gedanken, Grazie und Delicatesse in der Empfindung, schmelzende Lieblichkeit in den Uebergängen, reiche rhythmische Abwechslung — mit einem Wort: Schönheit blitzt allenthalben im musikalischen Charakter dieses Mannes hervor. Weil er selbst die Violine mit ungemeiner Anmuth spielte, so ist ihm auch die Bearbeitung derselben meisterhaft gelungen. Deller arbeitete in allen Stylen, die komischen Opern z. B. seine Contatina nella corte, und sein Maestro di Capella sind noch immer Lieblingsstücke des Würtembergischen Theaters. Die Arien und Cavatinen, die Duetten und die Schlußchöre haben so liebliche und merkbare Motive, und sind — unbeschadet der Simplicität, so reich an insinuanten musikalischen Einfällen, daß sie mit den besten komischen Opern wetteifern. Hätte Deller für das deutsche Theater geschrieben, so wäre er noch größer geworden; denn er verstieß oft wider die welsche Prosodie, und war überhaupt in seinen Gesinnungen und seinem Geschmack mehr deutsch, als welsch.

Seine Kirchenstücke beweisen auch eine große Anlage zum höhern Styl. Hätte er länger gelebt, so würde er uns in diesem Fache Meisterwerke geliefert haben. Allein er verließ den Würtembergischen Hof, ging nach Wien und München, und starb daselbst, ehe sich sein Geist ganz entwickelt hatte, im Kloster der barmherzigen Brüder — arm und weit berühmt. An der Kirchhofmauer dieses wohlthätigen Klosters thürmt sich der Grabhügel

dieses vortrefflichen Mannes. Ich fand ihn 1774 mit Nesseln bewachsen, indeß der Lorbeer des Nachruhms um seine Schläfe weht. Er hat auch viel Kammerstücke verfertigt, die in gleicher Schönheit und Zierlichkeit glänzen. Man hat Hoffnung, die Stücke dieses liebenswürdigen Meisters in der angekündigten Stuttgarter Musiksammlung mit einander zu erhalten, wodurch der musikalische Vorrath der Deutschen mit neuen Schätzen bereichert würde.

Die Brüder Blas. Wenn Castor und Pollux die Hoboe geblasen hätten, beide von dem Gott begeistert, der sie gezeugt hat; so könnten sie kaum besser geblasen haben, als diese beiden. Sie waren beide Spanier, verpflanzten sich nach Deutschland, bildeten ihren Geschmack unter Jomelli, und erreichten eine ungewöhnliche Höhe in ihrem Instrument. Dieses Brüderpaar ist eine ganz ungewöhnliche Erscheinung in der Tonkunst. So wie sie sich unter einander unaussprechlich liebten, so sympathetisirte auch ihr musikalischer Vortrag. Wer sie gehört hat, der hat das Ultimatum im musikalischen Vortrag gehört. Ein Gedanke verfolgte den andern, ein Hauch hob den andern. Diese Simpsychie hatte man in Europa noch nie gehört: es schien wechselseitige Freundschaftserklärung zu seyn von zwei verschwisterten Engeln. Beide componirten, beide trugen ihre Sätze meisterhaft vor; und kein Mensch war fähig, zu entscheiden, wer der Größere sey. Die Verschwisterung der Töne, das Schwellen und Sinken des Portamento, das Sangähnliche, und wenn man sagen darf, das Verliebte und Freundliche, hat vielleicht, so lange die Welt

steht, niemand besser ausgedrückt als diese Brüder. Der jüngere starb zu Ludwigsburg — da warf der ältere seine Hoboe weg, und verdorrte in Spanien. Die Compositionen dieser großen Meister sind äußerst selten, weil sie den Eigensinn hatten, nichts drucken zu lassen. Indessen hat man doch einige Sonaten von ihnen, die mit unbeschreiblicher Anmuth gesetzt sind, und für alle Hoboisten ewig Muster bleiben werden.

Rudolph, einer der ersten Waldhornisten. So unvollkommen dieses Instrument ist, so meisterhaft wußte er ihm seine Inconsequenzen abzuringen. Seine Stärke war mehr in der Tiefe; mit der Höhe befaßte er sich nur so weit, als es die Natur des Instruments gestattet. Die zärtlichen Passagen gelangen ihm immer vortrefflich, und er war einer der Ersten, der das Mezzotinto mit dem Horn ausdrückte. Sein größtes Verdienst aber ist, daß er Dollmetscher für das Ballet wurde. Seine Ballete haben in Paris allgemeine Sensation hervorgebracht. Deutsche Meister tadeln an ihm das Süßliche, oder die allzu strenge Accomodation an dem französischen Geschmack. Indessen besaß er doch Gründlichkeit, und verstand sogar den Contrapunct. Als er alterte, setzte er eine Messe, welche noch heute in Paris im Concert spirituel am Charfreitag aufgeführt wird.

Nißle, Rudolphs Schüler und Nebenbuhler, aber ganz und gar kein Rudolph. Er bläst das Horn ganz vortrefflich, aber wer Rudolphen gehört hat, hört in ihm nichts mehr als einen Nachlaller. Sein Geist ist zu klein, um den Originalflug zu fliegen. Nißle's Compositionen sind ärmlich, weil

er den Satz nicht versteht. Inzwischen muß man doch bekennen, daß er im Secondhorn schwerlich seines Gleichen hat. Seine Doppelzunge, seine Tonschwellung, die Leichtigkeit, womit er das fünf gestrichene Contra C hascht, sein leichtes Spiel der Töne, und sonderlich sein Portamento, erheben ihn zu einem Flügelmann unter den Waldhornisten.

Seemann, weder Componist noch Solospieler, aber ganz vortrefflicher Begleiter. Der große Jomelli hat ihn gebildet. So schwer die Kunst der Begleitung ist, so vielseitig ihre Verwickelungen sind, so tief ihre Bedürfnisse, so allvermögend war Seemann. Alle Eigenschaften, die der große Bach vom Accompagnisten fordert, besaß er. Er wußte sich an jeden Charakter des Sängers zu schmiegen, und wie er den Takt hielt, so hielt ihn keiner. Jeden Pulsschlag der Tonkunst belauschte er; den Geniesturm zu lenken war niemand fähiger, als er. Er schmiegte sich jedem Temperamente an, schien nichts zu verstehen — und verstand alles. In der Gabe, Sänger zu unterrichten, hatte er schwerlich seines Gleichen: er bemerkte jeden Mißton, jede Abweichung vom Einklang. Seine Compositionen fürs Klavier und den Sang sind trefflich; schade, daß er aus Mißtrauen gegen seinen Geist zu wenig schrieb, denn er pflegte zu sagen: Eine Kerze figurirt nicht bei der Sonne. Er verwelkte im dreißigsten Jahre seines Lebens zum großen Verluste für die musikalische Welt. — Falle, dankbare Thräne, auf dieses Blatt! Seemann war mein Lehrer und Freund.

Cesari. Seine Gemahlin war eine ganz treffliche Sängerin, groß durch die Natur, und correct

durch ihren Mann gebildet. Die Läufer drückte schwerlich je eine Menschenkehle göttlicher aus, als diese. So naiv, so muthwilligschön, so tändelnd und doch so richtig — konnte man sich kaum etwas phantasieren, wie die Cesari. Sie pflückte die Töne nur gleichsam an den Spitzen ab; allein sie ersetzte den Verlust des Tiefen durch die Präcision des Vortrags. Sie sang immer Sottovoce; aber dieses Sotto himmlisch war es! O Nachhall vom Urklang! — Künstlerin war sie nicht, denn sie traf nur schlecht; aber was sie studiert hatte, das sang sie so, wie es ihr niemand nachsingen wird.

Bonavini. Sängerin im großen Style. Ihre Scale war nicht weitreichend, aber die Sprossen dieser Scale waren desto goldner. Die Läufer glückten ihr nie ganz, aber desto mehr die stehenden und schwellenden Töne. Genie war sie nicht, aber geistreiche Nachahmerin.

Das Orchester am Würtembergischen Hofe bestand aus den ersten Virtuosen der Welt —. und eben das war sein Fehler. Jeder bildete einen eignen Kreis, und die Anschmiegung an ein System war ihm unerträglich. Daher gab es oft im lauten Vortrage Verzierungen, die nicht ins Ganze gehörten. Ein Orchester, mit Virtuosen besetzt, ist eine Welt von Königen, die keine Herrschaft haben.

Salzburg.

Dieses Erzbisthum hat sich seit mehreren Jahrhunderten um die Musik verdient gemacht. Es ist daselbst eine musikalische Stiftung, die sich auf 50,000 fl. jährlich beläuft und ganz auf die Unterhaltung eines Musikchors verwendet wird. Die Musik in der dasigen Hauptkirche ist eine der wohlbesetztesten in ganz Deutschland. Die dasige Orgel gehört unter die vortrefflichsten, die es gibt: schade, daß nicht eine Bachische Faust dieses Meisterwerk beseelt! Der Ton ist dick, und wenn das ganze Werk gekoppelt wird, so tönt es wie Gewittersturm. Es hat drei Manuale, über hundert Register, und ein markdurchschneidendes Pedal. Die Verzierungen der Bildhauerkunst daran sind prächtig und voll Geschmack.

Der dasige Capellmeister Mozart (der Vater) hat die Musik auf einen trefflichen Fuß gestellt. Er selbst ist als Componist und als Schriftsteller ehrenvoll bekannt. Sein Styl ist etwas altväterisch, aber gründlich und voll contrapunktischer Einsicht. Seine Kirchenstücke sind von größerm Werthe, als seine Kammerstücke. Durch seine Violinschule, die in sehr gutem deutsch und mit tiefer

Einsicht abgefaßt ist, hat er sich ein großes Verdienst erworben. Die Beispiele sind trefflich gewählt, und seine Applicatur ist nichts weniger, als pedantisch. Er neigt sich zwar zur tartinischen Schule, läßt aber doch dem Schüler mehr Freiheit in der Bogenlenkung, als dieser.

Sein Sohn ist noch berühmter, als der Vater geworden. Er gehört unter die frühzeitigen musikalischen Köpfe; denn schon im eilften Jahre setzte er eine Oper, die von allen Kennern gut aufgenommen wurde. Auch gehört dieser Sohn unter unsre ersten Clavierspieler. Er spielt mit magischer Fertigkeit, und liest so genau vom Blatt weg, daß er hierin wohl schwerlich seines Gleichen fand.

Die Singchöre in Salzburg sind vortrefflich eingerichtet; nur fängt der Styl in der Kirche an, seit einiger Zeit ins Theatralische auszuarten — eine Seuche, die schon mehr als eine Kirche vergiftet hat! Die Salzburger glänzen sonderlich in blasenden Instrumenten. Man findet daselbst die trefflichsten Trompeter und Waldhornisten; nur Clavier- und Orgelspieler sind desto seltner. Der Geist der Salzburger ist äußerst zum Niedrigkomischen gestimmt. Ihre Volkslieder sind so drollig und burlesk, daß man sie ohne herzerschütternde Lache nicht anhören kann. Der Hanswurstgeist blickt allenthalben durch, und die Melodien sind meist vortrefflich und unnachahmlich schön.

Braunschweig.

Die verwittwete Herzogin, eine preußische Prinzessin, hat den musikalischen Geist von Berlin hierher verpflanzt. Schon seit vierzig Jahren ist die Musik daselbst in der Blüthe. Man führte die Hassischen und Graun'schen Opern mit vielem Geschmack und richtiger Execution auf. Die größten Sänger, ein Carestini, Salembini, und andere sangen auf diesem Theater. Ein Nardini, Ferrari, und mehrere Virtuosen ersten Rangs, schmückten das Orchester.

Schwaneberger war Kapellmeister. Seine Opern sind mit vieler Gründlichkeit gesetzt, nur nicht melodisch genug, um sich lange zu erhalten. Schwaneberger ist aus der Berlinerschule. Unter dem Grübeln verduftet zu viel Geist: daher sind seine Opern meist schon vergessen. Auch seine Kammerstücke bedeuten nicht viel.

Friedr. Gottlob Fleischer, ein trefflicher Clavierspieler und berühmter Componist. Das Geflügelte und Schwere ist ein Hauptzug in seinem musikalischen Charakter. Die größten Schwierigkeiten besiegt er leicht; nur gelingt ihm das Adagio bei weitem nicht, wie das Presto. Seine Cla=

vierstücke und Lieder für das Clavier sind trefflich und mit vielem Geschmack gesetzt: die komischen Stellen sind ihm sonderlich meisterhaft gelungen. Sein Podagrist ist herrlich.

Hurlebusch. Ein Sohn des berühmten Organisten zu Hamburg und einer der besten Clavierspieler Deutschlands. Seine Accentuation ist neu und tief eindringend; er glänzt deßhalb sonderlich auf dem Clavicorde, welches er als Meister behandelt. Sein Adagio und Largo ist unnachahmlich schön. Er besitzt just das, was Fleischer nicht hat. Schade, daß er so wenig componirt!

Zachariä (der Dichter) spielte das Clavier sehr schön, gab auch verschiedene Sammlungen für das Clavier heraus, die von Geschmack zeugen. Dieß ist um so mehr zu bewundern, da Zachariä erst im fünf und zwanzigsten Jahre anfing, die Musik zu studieren.

Der jetzt regierende Herzog von Braunschweig spielt die Violine vortrefflich, und unterhält jetzt eines der besten Orchester. Für das Theater ist er nicht so eingenommen, wie für die Kammermusik. Er pflegt gemeiniglich bei den Concerten mitzuspielen. Sein Solo wird auch von Kennern bewundert: er spielt die schwersten Stücke eines Lolli mit Ausdruck und Fertigkeit.

Anspach.

An diesem Hofe blüht die Musik erst seit der Regierung des gegenwärtigen Markgrafen: der vorige hatte außer der Falkenjagd fast keine Passion; der jetzige aber hat seit zwanzig Jahren ein Orchester angelegt, worin sich einige ungemein gute Köpfe auszeichnen. Schade, daß die Singmusik daselbst gänzlich fehlt; die Instrumentalmusik aber ist desto besser.

Der Führer dieses Orchesters ist Kleinknecht, eigentlich nur ein Flötraversist, aber ein so gründlicher Setzer, als wir einen in Deutschland haben. Zwar übte er sich blos im Kammerstyl, aber seine Kammerstücke sind Muster in dieser Art. Seine melodischen Gänge sind meist gut gewählt, und die Bässe so herrlich gesetzt, daß sie der Componist studieren muß, um den Baßsatz daraus zu lernen. Kleinknechts Geist ist nicht feuervoll, hält aber festen und regelmäßigen Tritt. Er hat verschiedene Trio's, Solo's, auch Symphonien und andere Stücke geschrieben, die reife Kenntniß der Harmonie verrathen. Kürzlich gab er selbst seinen Lebenslauf heraus, der so herzlich, ehrlich und gründlich abgefaßt ist, daß überall der deutsche [illegible] hervorblickt.

Schwarz. Ein Zögling der Würtembergischen Capelle, und unstreitig der erste Fagotist unsrer Zeit. Seine dicke Leibesconstitution verursacht, daß er etwas asthmatisch bläst; er ersetzt es aber durch tausendfältige Schönheiten. Sein Ton ist voll und schön. Er hat eine magische Stärke im Treffen. Im Tenor ist er äußerst angenehm, und in der Tiefe zürnt er. Die volublen Passagen bringt er mit durchdringender Kraft heraus, und das Adagio bläst niemand besser als er. — Er vereinigt mithin Eigenschaften in sich, die wenige Virtuosen in sich zu vereinigen wissen. Die Engländer haben diesen Meister angestaunt; und in Deutschland weht schon lange sein Lorbeer. Schade, daß er den Satz zu wenig versteht, um sich seine Concerte selbst verfertigen zu können. Doch wählt er sehr gut, und weiß aus verschiedenen Compositionen sich eigene, seinem Geiste anpassende Stücke zu gruppiren.

Johann Jäger. Vielleicht der stärkste Violoncellist, den wir haben: ich sage vielleicht — weil er am großen Legrand in Berlin einen wichtigen Nebenbuhler hat, der ihn nach dem Geständniß tiefer Kenner in der Geschwindigkeit noch übertreffen soll. Allein eine Betrachtung gibt Jägern den Vorzug; Legrand spielt Jägers schwerste Concerte nicht; hingegen trägt Jäger die intricatesten Concerte von Legrand so stark wie seine eignen vor. Jäger ist ganz original; seine Bogenlenkung neu, zwanglos, und bis zum Ungestüm feurig. Alle Meister auf dem Violoncell setzen mit dem Daumen auf der D-Saite an, und bringen dadurch die hohen Passagen heraus. Allein Jäger geht

von dieser Methode ganz und gar ab, — zum Beweis, das sein Genie mehr als einen Weg hat, sein Ziel zu erreichen. Er fährt mit blitzschneller Gewandtheit auf den D- und A-Saiten in die äußerste Höhe hinauf, und trägt die delicatesten Sätze mit der größten Zartheit und Lieblichkeit vor. Man tadelt an ihm, daß er die untern Töne zu dick nehme, sie zu rasch abschneide, und in den zweiten Ton fortschreite, ehe noch der erste verhallt ist. Dieß verursacht im Vortrage eben die Undeutlichkeit, die ein Clavier hat ohne gute Temperatur. — Dieser Tadel ist nicht ohne Grund; allein der feurige Geist Jägers riß ihn zu diesem Uebelstande fort; jetzt, da er abgekühlter ist, hat er ihn gewiß schon abgeschafft. Jäger ist zugleich ein großer Leser Prima-vista; d. h. gleich vom Blatt die schwersten Stücke wegzuspielen, versteht er mit bewundernswürdiger Kunst. Die Composition treibt er nicht nach Regeln, sondern bloß nach dem Gehör. Seine Concerte und Sonaten bestehen meist aus selbst erfundenen Sätzen, die groß, edel, dem Instrumente angemessen und voll von Schwierigkeiten sind. Jäger hat seine Stücke von guten Tonsetzern revidiren lassen, wodurch sie auch eine richtige Form bekamen. Indessen muß man doch gestehen, daß die üppigen Zweige, von einer oft zügellosen Phantasie getrieben, noch nicht alle abgeschnitten sind. Sein Sohn betrat mit dem größten Ruhme die Fußtapfen seines Vaters, und wurde schon in seinem eilften Jahre unter seinem Vater als Violoncellist bei dieser Capelle angestellt.

Ulerich. Ein besserer Ripienist, als Hoboist.

da er meist mit der Sortine blies, um das Gänsegeschrei der Hoboe in der Tiefe zu verhindern, da er überdieß mit wenigen Concerten und Sonaten hauste, und sich dadurch dem Vorwurf der Armuth aussetzte; so ist's kein Wunder, daß er als Concertist keine sonderliche Rolle spielte. Hingegen begleitete er sehr gut mit der Violine, und war ein richtiger Treffer. — Er starb, ehe noch sein musikalischer Geschmack ganz ausgereift war, als Kammervirtuos in Anspach'schen Diensten.

Die übrigen Glieder des Anspach'schen Orchesters passen in den harmonischen Körper sehr gut, doch ragt darunter außer den schon Genannten keiner als Virtuos hervor. Auch macht die unbegreifliche Vernachläßigung des Gesangs in Anspach, daß die Instrumentisten sich immer mehr vom Cantabile entfernen.

Gräf, in Erlangen, ist ein ausnehmend guter Clavierspieler. Seine Stücke, wovon viele in der großen in Kupfer gestochnen Nürnberg'schen Sammlung stehen, sind sehr regelmäßig, mit Kunst, ja oft mit Genie bearbeitet. Zwar hat er den heutigen Modegeschmack nicht ganz mehr: allein seine Sätze sind so praktisch, so fauststärkend für den Clavieristen, daß ich sie vor vielen neuern, die oft wahre Ephemeren sind, mit Recht empfehlen muß.

Als Baireuth ehemals einen eigenen Hof bildete, so war auch daselbst ein eigenes Orchester. Die Markgräfin, eine Schwester Friederichs des Großen, sang selbst sehr gut, und setzte manche italiänische Arie mit Geschmack und Einsicht. Die Kammermusik war zu der Zeit sehr gut. Die ersten Sänger und Sängerinnen aus allen Ländern

ließen sich daselbst hören. Der König gab zur Unterhaltung des Orchesters seiner Schwester selbst jährlich 30,000 Rthlr., weil sich die Markgräfin mehr zu dem welschen, als deutschen Geschmack hinneigte; so war ihr Orchester auch meistens mit Welschen besetzt. Wie dieses Haus ausstarb, stäubte auch das Orchester auseinander.

Wallerstein-Oettingen.

Seitdem dieses uralte gräfliche Haus in den Fürstenstand erhoben wurde, seitdem blüht die Musik daselbst in einem vorzüglichen Grade. Ja der dort herrschende Ton hat ganz was Originelles, ein gewisses Etwas, das aus welschem und deutschem Geschmack, mit Caprisen durchwürzt, zusammen gesetzt ist.

Herr von Beeke ist das Haupt dieses Orchesters. Er gehört nicht nur unter die besten Flügelspieler, sondern auch unter die vorzüglichsten und originalsten Componisten. Seine Hand ist klein und brillant; sein Vortrag deutlich und rund; seine Phantasie reich und glänzend, und — was ihn am meisten ehrt, seine ganze Spielart selbst geschaffen. Er hat im Clavier eine Schule gebildet, die man die Beekische nennt. Der Charakter dieser Schule ist: eigenthümlicher Fingersatz, kurzes, etwas affectirtes Fortrücken der Faust, deutlicher Vortrag, spielender Witz in den Passagen, und sonderlich ein herrlicher Pralltriller. In diesem Style sind auch Beeke's Clavierstücke geschrieben. Er hat noch dieß Besondere, daß alle seine Sätze ein gewisses Gemälde von Empfindungen dar=

stellen, deren Charakter sich nicht leicht verkennen läßt. Man weiß ganz genau, in welcher Herzstellung Beeke war, als er dieß oder jenes Product aufsetzte; so getreu bleibt er der herrschenden Empfindung. Seine Concerte sind nicht sonderlich schwer, aber ungemein lieblich und schmeichelnd für das Ohr. Seine Claviersonaten gehören unter die besten dieser Art, die wir besitzen: sie sind reich an hervorstechenden, meist ganz neuen Wendungen. Seine Modulationen eben nicht kühn, aber doch oft sehr überraschend. Er hütet sich mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit vor Rosalien; daher sind seine Uebergänge so gefällig. Seine Compositionen für andere Instrumente haben ein ganz eigenthümliches Colorit. Der Umriß ist aufs Genaueste angegeben, und die Instrumente bringen eine so kräftige Carnation und liebliche Farbenmischung hervor, daß man sie nicht ohne Wonnegefühl hören kann.

Beeke hat auch manches für den Sang geschrieben; doch zeichnet er sich hierin nicht so sehr aus, wie in Instrumentalsachen. Er künstelt die Empfindungen heraus, und legt oft mehr oder weniger in den Gesang, als wirklich darin liegt.

Rosetti. Einer der beliebtesten Tonsetzer unserer Zeit. Auf allen Clavieren sieht man jetzt Rosettische Stücke, aus allen jungfräulichen Kehlen hallen seine Lieder wieder. Und gewiß, es läßt sich kaum etwas Leichteres, Lichtvolleres, Honigsüßeres denken, als die Stücke dieses Mannes. Die Naivetät ist sonderlich sein Hauptzug. So leicht aber seine Sätze aussehen, so schwer sind sie vorzutragen, wenn man kein eigenes Herzgefühl

hat. Der bloße musikalische Luftspringer, der bloß in Saltomortalen seinen Ruhm sucht, wird scheitern, wenn er ein Rosettisches Werk vortragen soll. Die Grazie und Schönheit ist so unendlich feiner Natur, daß man nur mit der Hand zucken darf, so ist ihr zarter Umriß zerstört, und das Venusbild wird eine Fratze. — Dieses Grundgesetz gilt in einem hohen Grade vom Vortrag der Rosettischen Compositionen: auf einem bekielten Flügel wirken sie nur schlecht; auf einem Steinischen Fortepiano stark; am meisten auf einem Silbermannischen Clavicorde.

Rosetti setzte auch Manches für die Kirche. Sein Requiem auf den Tod der Prinzessin von Taxis ist ungemein schön; hat aber das Feierlicherhabene, das Todahnende, das Trostvolle der Auferstehung nicht so, wie das Jomellische Requiem. Er tändelt zu viel mit blasenden Instrumenten. Das Näseln der Trompeten mit Sordinen fällt beinahe ins Komische, und zerstört die Eindrücke der schwermüthigen Andacht. Auch versteht er den Contrapunkt nicht tief genug, um eine Fuge mit Kraft und Nachdruck durchzuarbeiten. Rosetti ist der erste Italiäner, welcher deutsche Poesie musikalisch bearbeitete. Da er die deutsche Sprache tief studiert hat, so sind ihm diese Arbeiten meist ungemein gut gelungen. Lieder der Liebe und sanftwallende Empfindungen gelingen ihm am meisten.

Anton Janitsch. Ein sehr guter, gründlicher und angenehmer Geiger. Sein Solo ist stark, an schwierigen Sätzen reich; und sein Vortrag überhaupt hat volle Deutlichkeit: auch im Sturme der Phantasie wird er nicht aus den Ufern

des Tacts getrieben. Niemand trägt die Beekeschen Compositionen kräftiger vor, als Janitsch. Sein Strich ist durchschneidend, und seine Stellung einnehmend und schön. Es gibt wenig Geiger, welche im Solo und in der Begleitung sogleich stark wären, wie Janitsch.

Frau von Schad. Zwar ist die musikalische Geschichte keine Dilettantengeschichte; wenn sich aber bloße Liebhaber zu der Höhe emporschwingen, wie die Frau von Schad, so verdienen sie nicht nur bemerkt, sondern auch angepriesen zu werden. Sie ist eigentlich eine Schülerin von Beeke, spielt aber weit geflügelter als ihr Meister, und in mehreren Stylen. Ihre Hand ist glänzend, und gibt dem Clavier Flügel. Sie liest mit unbeschreiblicher Fertigkeit; und doch blickt auch bei ihr das Weib hervor. Sie schnellt den Tact, grimmassirt zuweilen, und verkünstelt das Adagio. Nicht eignes Herzblut quillt — wenn sie Empfindungen ausdrückt, sondern immer ist's Manier des Meisters. Was durch Mechanismus vorgetragen werden kann, das trägt sie meisterhaft vor; wo aber Genie gelten soll, da herrscht weibliche Ohnmacht: sie zappelt alsdann auf den Tasten, wie eine geschossene Taube, und ihr Leben verlischt.

Zum Ruhme des Wallersteinschen Orchesters verdient noch angemerkt zu werden, daß hier das musikalische Colorit viel genauer bestimmt worden ist, als in irgend einem andern Orchester. Die feinsten und oft unmerklichsten Abstufungen des Tons hat besonders Rosetti oft mit pedantischer Gewissenhaftigkeit angemerkt.

Durlach.

Dieser Hof hat lange sein Auge nicht auf die Musik gerichtet, wiewohl die Kirchenmusik unter dem vorigen Markgrafen immer erträglich besetzt war. Aber das Erträgliche und Mittelmäßige erregt in der Geschichte der Tonkunst nie Aufmerksamkeit. Erst unter dem jetzigen Markgrafen fing Deutschland an, auf die dasige Musik aufmerksam zu werden. Der verstorbene Capellmeister Schiatti war zwar ein ganz mittelmäßiger Componist; er verstand aber die Kunst ganz wohl, ein Orchester zu lenken und die Mitglieder desselben mit Nachdruck anzuführen. Doch war die Ehre, dieses Orchester in Aufnahme zu bringen, einem Deutschen vorbehalten; und dieser Deutsche ist der jetzige Capellmeister

Schmittbauer. Er gehört unter die vorzüglichsten Componisten unsers Vaterlandes, und erst jetzt sieht man, was die Welt schon längst an ihm hatte. Seine zu Cöln aufgeführten Kirchenstücke sind voll Verstand und Kunsteinsicht. Er bearbeitet die Fuge gründlich; nur künstelt er zu sehr in seinen Modulationen. Seine deutschen Cantaten sind zum Theil vortrefflich. Die Poesie

des Herrn von Drois, die er nach einem Gemälde von van der Werft verfertigte, Adams Empfindungen beim ersten Gewitter hat er meisterhaft in Musik übergetragen. Das annähernde Gewitter ist durch gedämpfte Pauken bis zur Täuschung ausgedrückt worden, und der Ausbruch desselben raset im vollen Instrumentensturme. Die Empfindungen unserer ersten Aeltern bei diesem ungewöhnlichen Anlaß drückte er durch den natürlichsten Gesang aus. Seine Recitative sind nicht ganz so gründlich, wie anderer deutschen Meister ihre; aber doch gefällig durch die eingestreuten Accompagnements. Seine Arien sind trefflich zur Gesangübung, weil sie schwer sind und von neuen Modulationen strotzen. Dieser Meister hat auch sehr viel im Kammerstyle gearbeitet, immer gut und hörbar: und in Jomelli's Manier, dessen Schüler er war; doch niemals sonderlich hervorstechend. Die Ursache mag vielleicht unter andern diese seyn, weil er in keinem Instrument Meister ist, sondern nur die Oberfläche von ihnen berühret, oder wie Rousseau sagt: nur die Spitzen der Töne pflückte.

Woeggel. Ein Mann, der zuerst die Trompete als Meister behandelt hat. Da er athemreich war, eine starke Brust hatte und diätetisch lebte, so ward ihm dieses Riesengeschäft um so leichter. Er fiel zuerst auf den glücklichen Einfall, die Trompete zu biegen, um in den Becher greifen und die Töne modificiren zu können. Die Trompeten mit Klappen schienen ihm zu viel von ihrer Natur verloren zu haben; deßwegen fiel er auf diese Erfindung, ohne dadurch dem schmetternden Tone der Trompete etwas zu nehmen.

Seine Zunge ist trefflich im Doppelspiele, wie im einfachen, und seine Höhe nicht nur äußerst rein, sondern auch so lieblich, daß es mehr Menschengesang, als Trompetenvortrag zu seyn scheint. Die Concerte für sein Instrument sind meist von Schmittbauer, und zwar mit Geschmack und ziemlicher Gründlichkeit gesetzt. Da er sich aber meist an die Höhe gewöhnt hat, so verlor er dadurch merklich in der Tiefe.

Der Markgraf besitzt auch an Geier in Durlach einen der merkwürdigsten Organisten, den sogar ein Vogler schätzte. Er hat Feuer, Faustkraft, Pedalkenntniß, und Einsicht in die Registermischung. Nur künstelt er zuviel auf der Orgel, und scheint das Adagio, Largo, Andante und Arioso viel zu wenig studiert zu haben.

S a n d m a i r. Ein guter Solospieler auf der V i o l i n e; doch noch ein trefflicherer Ripienist. Er bildete sich an diesem Hofe, und reiste mit Voglern in der weiten Welt herum.

Der G e s a n g ist bisher in diesem Orchester äußerst vernachläßigt worden, wodurch für die Instrumentalisten ein unwiderbringlicher Schaden entstand: denn ohne Gesang wird kein Instrumentist reif.

Hamburg.

Diese Stadt hat vor andern Städten Deutschlands große und graue Verdienste um die Tonkunst. Schon um die Zeit der Kirchenverbesserung unterhielt man daselbst Musikchöre, die, nachdem der Kirchengesang eingeführt wurde, der Aufnahme und Würde desselben ungemein zu Statten kamen. Ich glaube, daß diese Stadt die ersten Orgeln in Deutschland hatte: wenigstens findet man in ihrer Geschichte frühere Nachrichten von Orgeln, als in den Chroniken anderer Städte. Deßhalb gab es auch daselbst viel früher große Organisten, als anderwärts in Deutschland. Man besoldete Cantoren oder Sangmeister, nahm Zinkenisten und Posaunisten an, und vereinigte sie mit dem öffentlichen Gesange. Darum ist in keiner Stadt Deutschlands der Choralgesang so trefflich, so majestätisch donnernd, so ganz die Tempelhallen ausfüllend, und so gründlich von der Orgel begleitet — als in Hamburg. Auch sind die Hamburger die ersten Protestanten gewesen, welche die Figuralmusik, Anfangs mit großem Widerstande der Geistlichkeit, in den Kirchen einführten. Der Reichthum dieser Stadt, welchen bekanntlich ihre ausgebreitete Handlung einführte,

war der Musik sehr günstig. Der Magistrat setzte für die Musiker ansehnliche Besoldungen aus, und reiche Privatpersonen vermehrten selbige durch ansehnliche Stiftungen. Zu Anfang dieses Jahrhunderts waren abermals die Hamburger die Ersten, welche deutsche Singstücke aufs Theater brachten. Obgleich die Poesie Anfangs meist schlecht war, so war doch die Musik für die damalige Zeit sehr gut gesetzt.

Mattheson war der Lenker dieser musikalischen Schauspiele und der erste Musiker in Hamburg. Zwar waren seine eignen Compositionen ziemlich steif und pedantisch; er verbesserte dies aber damit, daß er treffliche Stücke aus Italien und Frankreich verschrieb, und deutsche Texte darunter setzte. Auch warb man für diese Schauspiele die besten Sänger aus Deutschland.

Schubart, mein Vorfahr, ein trefflicher Tenorist, der mit ungemeiner Anmuth sang, und die Musik als Meister studiert hatte, war viele Jahre die Zierde dieses Theaters.

Mattheson spielte die Orgel sehr stark, nur machte ihn das mathematische Auszirkeln etwas furchtsam. Sein größtes Verdienst aber ist, daß er durch seine vielen musikalischen Schriften einer der ersten Lehrer Deutschlands geworden. Seine Organistenprobe, sein vollkommener Kapellmeister, und andere seiner Schriften, enthalten einen Schatz seltener musikalischer Einsichten. Da er Lateinisch, Griechisch, Englisch, Französisch und Welsch vollkommen verstand, so konnte er alles lesen und studieren, was in diesen Sprachen über die Tonkunst geschrieben war. Wollte man

einen Organisten oder Kapellmeister heutzutag nach seinen strengen Forderungen examiniren, so würden nur äußerst Wenige zu diesen Stellen fähig seyn. Doch war Mattheson selbst mehr gründlich und solid, als melodisch: darum modern jetzt seine Compositionen. Er trieb den Pedantismus oft bis ins Lächerliche — wollte nicht nur für das Ohr, sondern auch fürs Auge malen. Als er einst eine Cantate, Noah betitelt, setzte, und einen Regenbogen ausdrücken sollte, so schrieb er die Noten in einem halben Zirkel, und gebrauchte dazu rothe, gelbe, blaue und andere farbige Tinte — ein Einfall, worüber sich Klopstock in seiner gelehrten Republick weidlich lustig macht. Bei all diesen kostbaren Anstalten hatte die Hamburger Musik doch noch sehr viel Rauhes und beinahe Barbarisches. Aber plötzlich trat ein Mann aus der Wolke

— — **claraque luce refulsit!** — —

und dieser Mann war

Telemann. Er studierte Theologie; aber sein musikalischer Originalgeist bäumte sich weit über den Theologen hinaus. Von der Natur mit Genie ausgerüstet, cultivirte er die Tonkunst unter den besten Meistern. Er durchreiste Welschland und Frankreich, holte allenthalben Nahrung für seinen Geist, ohne sein eignes Gepräge zu verlieren. Als er nach Deutschland zurückkam, wurde er Kapellmeister in Hamburg — und hier begann die Epoche seiner Größe. Er schwang sich bald zu einem der ersten Tonsetzer Europens empor. Im Kirchenstyle besonders hatte er seines Gleichen nicht: Tiefsinn, Psalmenflug, Höhe, Würde und Majestät waren bei ihm mit einem Herzen vereinbart, das ganz von

der Religion durchdrungen war. Seine vielen Kirchenjahrgänge sind ein unbezahlbarer Schatz für die Tonkunst. In seinem mittlern Alter neigte er sich, von Lully's Beispiel verführt, etwas zum französischen Satze; doch lenkte er bald wieder ein: denn die Verirrungen des Genies dauern nicht lange. In seinen letztern Werken ward er ganz deutscher Mann. Correcter konnte niemand schreiben als Telemann; doch nagte die Correctheit nicht am zarten Sproß der Melodie. Wenige Meister waren reicher an melodischen Gängen, als er. Seine Recitative sind Muster, die der Künstler studieren muß. Seine Arien — meist mit wenigen Instrumenten besetzt, thun die größte Wirkung. Die Bässe sind so meisterhaft bearbeitet und so regelmäßig beziffert, daß er hierin noch von niemand übertroffen wurde. Am größten war Telemann in Chören; man hat Hallelujas und Amen von ihm, welche das Aufjauchzen und den Jubel der himmlischen Chöre so nachahmen, daß die gefrorenste Seele dabei aufthauen und sich in Empfindung ergießen muß. Wie er die Choräle setzte und begleitete, wie voll seine Harmonien, wie glücklich seine Modulationen waren — das wissen nur diejenigen zu beurtheilen, die über Originalwerke Richter seyn können. Er hat verschiedene Oratorien, Cantaten und dergleichen gesetzt, die jetzt wie Gemmen aus den Zeiten des Dioskorides gesammelt werden. Seine Kammerstücke sind bei weitem nicht von diesem Werthe; denn ob er sie schon alle mit der äußersten Gründlichkeit bearbeitete, so sind doch Produkte dieser Art viel zu sehr der Mode unterworfen, als daß sie lange dauern könnten. Telemann war für

die Kirchenmusik geschaffen, und hierin ist er der erste Lehrer Deutschlands geworden. Wo Kirchenmusik ist, da hallen seine Erfindungen wieder. — Sein Geist blieb bis ins graueste Alter immer groß und lebhaft. Er führte noch im achtzigsten Jahre ein Passionsoratorium auf, worin die volle Stärke seines Genius flammte. Die größten Dichter seiner Zeit, Richey, Brockes und Hagedorn arbeiteten für ihn. Er fühlte die Macht der Poesie so tief, daß er bei Lesung der ersten Gesänge der Messiade weinte, daß solch ein Dichter nicht für ihn gearbeitet hätte. Kurz vor seinem Ende entschloß er sich noch, einen Hymnus aus der Messiade in Musik zu setzen. Aber er starb, — und lauscht nun den Chören der Engel.

Das Glück der Hamburger ist beneidenswerth; nach diesem ungeheuern Verlust erhielten sie einen Carl Philipp Emanuel Bach, der in vielen Stücken noch Telmann übertraf. Er war Kapellmeister in Hamburg; bei der Prinzessin Amalia von Preußen; und hatte noch von verschiedenen Höfen diesen Charakter. Er ist der Sohn des großen Sebastian Bach's, und studierte bei ihm das Flügel= und Orgelspiel mit so bewundernswürdigem Erfolge, daß er schon im eilften Jahre die Zauberstücke seines Vaters, über dessen Schulter blickend, wegspielte, wenn er sie setzte. Doch ließ er bald die Orgel fahren, und legte sich ganz auf das Klavier und die Composition. Schon im achtzehnten Jahre seines Alters wurde er erster Flügelspieler beim großen Friedrich, und begleitete immer die Flötenconcerte und Solos des Königs allein. Hier schwang er sich in jedem Betracht zum

ersten Klavierspieler der Welt empor. Niemand hat jemals die Natur des Flügels, des Fortepianos, des Pantalons und Clavicords mit so tiefem Blick durchdrungen, wie dieser unsterbliche Mann. Sonderlich war er der Erste, der Colorit ins Clavicord brachte; der das Schweben und Beben der Töne, den Träger, eine Art von Mezzotinto, die Fermen, die Pralltriller, auch den Doppeltriller, nebst unzähligen andern Verzierungen des Clavicords erfand. — Er spielt äußerst schwer, und eben so schön. Sein gebundener Styl, seine Manieren, seine Ausweichungen, seine harmonischen Kunstgriffe sind unerreichbar. Er hat die Musik in ihrem weitesten Umfange studiert. So groß er als Solospieler ist, so schöpferisch seine Phantasien sind, so groß und erhaben seine Einbildungskraft; so groß ist er in der Begleitung. Wer begleitet wie Bach? — Niemand! wird ganz Europa antworten. Friedrich der Große, der das Nil admirari des Horaz in so hohem Grade studiert hatte, stand mehr als einmal hinter dem großen Manne, wenn er Töne aus dem Clavicord zauberte, — stieß dann mit dem Stock auf den Boden, und rief aus: Nur ein Bach! nur ein Bach!

Man hat unzählige Klavierstücke von diesem Meister, die alle das Gepräge des außerordentlichsten Genies tragen. So reich an Erfindungen, so unerschöpflich in neuen Modulationen, so harmonisch voll ist keiner wie dieser. Was Raphael als Maler und Klopstock als Dichter — das ist so ungefähr Bach als Harmoniker und Tonsetzer. Was man an seinen Stücken tadelt, ist eigensinniger Geschmack, oft Bizarrerie, gesuchte Schwierigkeit, ei-

gensinniger Notensatz, wo er z. B. den mittlern Fingern immer eigene Sphäre gibt; und Unbeugsamkeit gegen den Modegeschmack. — Wenn auch etwas an diesen Beschuldigungen wahr ist: so ists doch noch wahrer, daß der wirklich große Mann sich zwar bücken, aber nie zur Zwergheit seiner Zeitgenossen herabwürdigen kann. Bach pflegte zu sagen: Wenn meine Zeitgenossen fallen, so ist meine Pflicht, sie aufzuheben, aber nicht zu ihnen in den Koth zu liegen. Daher bemerkte man in seinen neuesten Stücken immer etwas Anschmiegung an den Genius der Zeit, aber nie Herabsinken zum herrschenden Geiste der Kleinheit. Alles Tändeln auf dem Clavicorde, alles süßliche geistentnervende Wesen, alles Berlockengeklingel der heutigen Tonmeister ist seinem Riesengeiste ein Greuel. Er bleibt troz der Mode, was er ist — Bach!

So groß er als Clavierist hier erscheint, eben so groß ist er als Lehrer des Claviers. Niemand versteht die Kunst, Meister zu bilden, besser als Er. Sein großer Geist hat eine eigene Schule gebildet; die Bachische. Wer aus dieser Schule ist, wird in ganz Europa mit Vorneigung aufgenommen. Sein Fingersatz ist der vortrefflichste, den je ein Clavierist erfunden, seine Faust und Leibesstellung glänzend: und sein Vortrag so ungezwungen, daß man hexen sieht, ohne eine einzige magische Bewegung zu bemerken. Ja er ist der Lehrer der Welt im Clavicorde geworden. Seine wahre Art, das Clavier zu spielen, ist so classisch, als je ein Werk geschrieben wurde. Sein Styl ist ernst, präcis und rein. Seine Regeln sind von der tiefsten Erfahrung abgezogen. Er ist Theoret und Aest-

thetiker zugleich in seltnem Grade. Alles, was im Umkreis des Claviers liegt, scheint er erschöpft zu haben: denn in den vierzig Jahren, da er herrschte, strebten zwar viele an seinem Colossenbilde empor, aber sie vermochten kaum seine Kniee zu lecken.

Eben so ausgezeichnet war er als Lenker eines Musikchors. Er weiß hundert Stimmen und Saiten so in eins zu verflößen, so in den Pulsschlag der Natur einzuleiten, so das Genie selbst in den Schranken der Ordnung zu erhalten, daß hierin schwerlich seines Gleichen ist. Die Akustik, die Orchesterordnung, und viele geheime Kapellmeisterkünste verstand er aus dem Grunde. Auch als Sangcomponist hat er sich mit Glanz gezeigt. Seine Cantaten, seine Choräle, wozu er Gellert's, Kramer's und Klopstock's Texte wählte, sind voll Pathos, voll Neuheit in melodischen Gängen, einzig in den Modulationen — kurz, wahrer harmonischer Sphärenklang. So groß sein Geist ist, so groß ist sein Fleiß. Kein Genie hat jemals so viel geschrieben wie Er, und alles, auch das geringste Liedchen oder Menuetchen, trägt seinen originellen Stempel. Daß durch diesen ausserordentlichen Mann die Musik in Hamburg ungemein gebildet werden mußte, versteht sich von selbst. Alles ist daselbst Sang und Klang: die größten Virtuosen treten da auf und werden fürstlich belohnt; die Dilettanten erheben sich zur Meisterschaft *).

---

*) Der Syndicus Schubak, ein Universalkopf, spielt nicht nur das Clavier als Meister, sondern setzt auch ganz vortrefflich. Ein Mann, der sagen kann, ich kenne nur zwei Lehrer: Klopstock und Bach, verdient von der Geschichte bemerkt zu werden, wenn er sich auch nur als Dilettant angibt.

Die Theatralmusik zu Hamburg ist eine der trefflichsten in Deutschland; eben nicht stark besetzt, aber so richtig in der Ausführung, daß Concertmeister dahin reisen sollten, um zu lernen, wie man ein Orchester anführt. Da die ersten Produkte der Welt daselbst aufgeführt werden, so ist leicht zu erachten, welch eine große Musikschule Hamburg für unser Vaterland geworden.

Ein Theater, an dessen poetischen und musikalischen Vollkommenheiten Lessinge, Klopstocke, Bache, Bode, Schröder und andere Jahre lang gearbeitet haben, muß sich nothwendig zu einem Gipfel erheben, der über alle andern Theater hinausreicht. Daher macht in Hamburg nichts mehr Sensation, als was außerordentlich groß ist. Ja ein berühmter Engländer behauptete erst kürzlich öffentlich, daß der allgemeine musikalische Geschmack zu Hamburg weit größer sey, als der in London.

Mainz, Trier und Cöln.

Wenn man von den Höfen geistlicher Churfürsten spricht, wenn man an ihren Enthusiasmus für die Aufrechthaltung ihrer Religion denkt, so läßt sich nichts anderes erwarten, als blühende Tonkunst — wenigstens im Kirchenstyl.

In Mainz ist die churfürstliche Hofmusik immer mit trefflichen Köpfen besetzt gewesen. Der vorige Churfürst war so enthusiasmirt für die Musik, daß er sich jeden Morgen durch einen sogenannten musikalischen Morgensegen wecken ließ; ein Abendgesang, mit unaussprechlicher Rührung angestimmt, wiegte ihn in Schlummer. Nicht leicht hat ein großer Mann die Musik so in sein Leben verwebt, wie dieser. Musik weckte ihn, Musik begleitete ihn zur Tafel, Musik scholl auf seinen Jagden; Musik beflügelte seine Andacht in der Kirche; Musik wiegte ihn in balsamischen Schlummer, und — Musik hat diesen wahrhaftig guten Fürsten gewiß im Himmel bewillkommt.

Punto. Unstreitig der erste Waldhornist der Welt. Zwar glänzt er mehr in der Second, als in der Prim; doch hat er den Umfang des Horns so studiert, wie noch keiner: seine ganze starke

Seele haucht aus dem Becher des Horns. Ein Adagio in der Schäferstunde von ihm blasen hören, ist das Ultimatum der Kunst. Auch Schwierigkeiten bringt er mit unbeschreiblicher Leichtigkeit heraus. Donnernd schlägt er das contra C an, und schwebt durch die unmerkbarste Bogenlinie ins obere C. Er weiß, mit der Faust im Becher, die in der Scale des Horns nicht befindlichen Töne so rein herauszubringen, daß er mit seinem D-Horn, ohne zum zeitverlierenden Maschinenhorn seine Zuflucht zu nehmen, Stücke aus allen Tönen begleitet. Seine Compositionen sind eben so trefflich als sein Vortrag; nur setzen sie immer einen Meister voraus, — für Dilettanten sind sie nicht geschrieben.

Die Kirchenmusik in Mainz hat sich lange im antiken feierlichen Style erhalten. Die Antiphonen werden mit Würde vorgetragen, und die Messen haben Großheit, Andacht und Herzensfülle. Der Fugenstyl ist hier beliebter als irgendwo, und die Orgeln sind alle mit Kennern besetzt.

Cöln.

In den vielen Kirchen dieser großen Stadt tönen die vortrefflichsten Motetten, Messen und Antiphonen wieder — mehr aber von Geistlichen, als von besoldeten Musikern. Die Chorknaben singen daselbst bis zum Entzücken schön, und unter den vielen Geistlichen trifft man Tenor- und Baßstimmen vom ersten Range an. Die Instrumentenbegleitung ist, wie man leicht erachten kann, eben nicht die vortrefflichste; aber doch hinreichend gut besetzt. Der Styl in Cöln ist fast wie in Mainz, nur hat er eine etwas modernere Miene. Unter den Chorregenten gibt es ganz vorzügliche Organisten. Pater Bauer und eine Nonne, Namens Agatha, sind wahre Orgelvirtuosen. Auch trifft man in den Nonnenklöstern oft himmlische Stimmen an.

Der Churfürst hat nur eine mäßig besetzte Hofmusik, die ehemals der berühmte Schmidbauer lenkte. Unter dem Orchester hat sich kein Mitglied bis zur Virtuosenschaft ausgezeichnet. Eine der Hauptursachen ist wohl diese, daß die dasigen Musiker sehr schlechten Gehalt genießen. Desto größer ist der Eifer für die Musik in Privatfamilien: man fin-

det da mehr als einen Cavalier, mehr als eine Dame, die es in der Musik bis zur Meisterschaft getrieben haben. Ob nun gleich Cöln in den neuesten Zeiten keine sonderliche Rolle in der Musik spielt, so verdient doch zu seiner Ehre angemerkt zu werden, daß im Jahr 855 der erste christliche Kirchengesang daselbst gehört wurde. Von dieser Zeit an dauerte die Begeisterung der Cölner für die Kirchenmusik fort; und in diesem großen Style glänzen sie noch heutiges Tages.

Trier.

Was die Kirchenmusik betrifft, so ist sie ungefähr auf den Fuß wie zu Mainz und Köln besetzt; nur wurde sie dadurch modificirt, daß der jetzige Churfürst, einer der frömmsten Großen, der einreißenden Frechheit im Kirchenstyl steuerte, die alten Messen begünstigte, und seine Tonsetzer in diesem Style zu arbeiten ermunterte.

Die musikalischen Aemter werden nirgends in ganz Deutschland mit so herzensschmelzender Andacht vorgetragen, wie zu Trier und Koblenz. Nur Schade, daß die Orgeln nicht die besten sind, und daß sich kein Organist daselbst seit langer Zeit als Meister hervorgethan hat.

Auch die Hofmusik ist dort sehr gut besetzt. Der dasige Capellmeister Sales, ein gründlicher und angenehmer Tonsetzer, und ein Mann von dem einnehmendsten Charakter, hat sich im Dramatischen und im Kammerstyle mit Ruhm gezeigt. Obgleich der Churfürst kein Theater hat, so setzte doch dieser Meister verschiedene Opern für Mannheim, München, für einige italiänische Städte, und späterhin für London, die sehr gut aufgenommen wurden. Sein Geist ist nicht groß, aber angenehm. Lich=

ter Ideenwurf, leichte gefällige Melodien, Wärme des Herzens, gute Bearbeitung des Gesangs, natürlicher Instrumentensatz, auch insinuante Modulation und Harmonie — bezeichnen seinen musikalischen Charakter. Viel Schönheit, aber nicht Großheit liegt in seinen Stücken; daher wollen seine Messen, **Te Deum's** und andere Kirchencompositionen nicht viel sagen. — Ohne Erhabenheit des Geistes wage sich ja niemand an diesen Styl! Seine Gemahlin ist eine vortreffliche Conteraltistin. Sie sang ehemals als Prima = Donna in einer von Sales gesetzten Oper; allein der Conteralt kann seiner Natur nach niemals als erste Stimme glänzen: sobald ihm nur ein mittelmäßiger Discant oder Tenor an die Seite gesetzt wird, so steht er schon im Schatten; sind aber seine Compars gar Meister im Sang, so sinkt der Conteraltist oder die Conteraltistin ganz unter. Dieß war das Loos der sonst so vortrefflichen Blümerin, der jetzigen Gemahlin des Sales. Sie wurde mit Bewunderung und Mitgefühl angehört, wenn sie in Concerten sang; allein ohne alle Sensation, wenn sie auf dem Theater sich zeigte.

Unter den Instrumentisten des trierschen Hofes zeichnet sich sonderlich Vocika aus. Er war ehemals Kammervirtuos am Würtembergischen Hofe; sein cynischer Charakter aber brachte ihn von diesem Hofe weg nach Koblenz. Er ist ohne Widerrede der größte Violonist unsrer Zeit. Er kam auf den seltsamen Gedanken, Concerte und Solos auf seinem Rieseninstrumente zu spielen. Auch setzte er diesen Einfall zum allgemeinen Erstaunen der Zuhörer in Ausübung. Die Tiefe war brüllend,

schauerlich, markdurchschneidend, — klang wie das Sausen des Sturms im Eichenwipfel. Die obern Töne brachten die lieblichste Tenorstimme hervor, die aber nicht mehr wie Saitenton, sondern wie eine Tenorposaune tönte.

Auch die Compositionen dieser Riesenconcerte waren sein Werk: und da die Idee so ganz original ist, so macht sie ihm um desto mehr Ehre. Nur muß man bedenken, daß ein so ungeheures Baßinstrument nicht zum Solo gemacht ist: es lautet wie Moquerie, und fällt durch seine brummenden Sätze oft ins Bärenmäßige und Lächerliche. Doch da es dem Menschen schwer ist, immer bloß Begleiter, und nicht zuweilen auch hervorstechender Solomusiker zu seyn, so muß man diesen Einfall einem Vocika verzeihen. — Als Begleiter hat er unstreitig das Maximum erreicht. Er trägt den ganzen Donnersturm des Orchesters auf seinem Violon; sein sehr kurzer Bogen schneidet die Töne so gewaltig heraus, daß sie alles durchdonnern, alles durchbrausen. Sein vortreffliches Auge, indem er auf sechs Schritte die kleinsten Vorschläge bemerkte, gab seinem Vortrag eine Freiheit und Gründlichheit, die ihm keiner nachthat.

An diesem Hofe sind auch große Dilettanten reif geworden, worunter Lakosch, der berühmte Verfasser des Buchs »über das Mönchswesen« über alle andern weit hinausragte. Er spielte das Clavier als Meister, mit Delicatesse und Gründlichkeit, und setzte auch selbst sehr gut für sein Instrument. Alles, was dieser große Mann that, hatte das Gepräge der Eigenheit.

Taxis.

Dieser glänzende deutsche Hof hat auch in neueren Zeiten durch die Tonkunst Aufsehen erregt. Alles wurde hier musikalisch: die Prinzessinnen spielten wie Engel auf dem Clavikord; sonderlich trieb es Prinzessin Xaveria bis zur Meisterschaft. Ihre Geschwindigkeit ist unglaublich; nur verliert sie dagegen in der Delicatesse. — Regelmäßige Anordnung eines Orchesters muß man von einem solchen Hofe nicht erwarten, wo das Vergnügen als letzter Endzweck betrachtet wird. Wenn es zu Lampsak unter den Priestern des Priap's ein Musikchor gegeben hätte, so würde dieser ungefähr vom taxischen Hofe am meisten goutirt worden seyn. Die girrende Taube auf den Schultern der Venus-Anadyomene, das Zerschmelzen Endymions in den Armen der Diana; der betäubende Centralpunct jeder Schäferstunde, — alles, was girrt, schmachtet und vom Entzücken erlahmt, — gehört in den musikalischen Charakter dieses Hofes. Schon nach dieser Schilderung konnte kein großer Mann in dieser Region aufstehen. Doch zeichneten sich einige Köpfe aus, die nicht ganz unwürdig waren, Priester im Heiligthum der Liebe zu seyn.

Touchesmoulin machte viele Jahre daselbst gleichsam den Capellmeister. Sein Geschmack ist ganz französisch, weich und molligt. Er spielt die Violine zwar mit Kraft, doch in einer Manier, die nicht jedermann gefallen kann. Sein Sohn hat schon im zwölften Jahre große Talente für die Violine geäußert, indem er die schwersten Concerte mit fliegender Fertigkeit vortrug; allein die weichliche Erziehung seines Vaters war ihm nicht günstig.

Das Clavier wird an diesem Hofe ausnehmend geschätzt und cultivirt. Da es das Lieblingsinstrument aller Prinzessinnen ist, so kann man leicht erachten, daß es nicht an Virtuosen fehlen wird, die dieß herrliche Instrument mit Feuer treiben.

Kiefer. Ein ungemein gründlicher Clavierist, freilich mehr Theoretiker als Genie; aber im Verständniß der Applicaturen, im leichten und starken Vortrag, in der Kunst, zu lesen und zu begleiten — gewiß Meister. Er ist der Schöpfer des Claviergeschmacks, der gegenwärtig am taxischen Hofe herrscht. Sein Sohn, Clavierist beim neuen Fürsten Palm, spielt die Stücke der ersten Claviermeister mit vieler Präcision. Nur schwindelt ihm vor den Tiefen eines Bachs: aus diesem Ocean hat er kaum noch als Schwalbe im Flug geschlürft. Mit einem Wort, weder er noch sein Vater sind Köpfe von Bedeutung; aber doch noch gute musikalische Handwerksleute. — Ehemals war der Geschmack dieses Hofes ganz welsch oder französisch; jetzt (ich schreibe dieß 1784 — denn es könnte gar wohl geschehen, daß der Geschmack daselbst im Jahr 1799 russisch oder chinesisch wäre) ist der Geschmack ganz deutsch, und es kommen dort oft

sehr drollige Operetten zum Vorschein, die einen ungemein guten Kopf vermuthen lassen. Ein spanischer Cavalier hat zu unsern Zeiten daselbst einige Stücke in deutscher Sprache verfertigt, die Geniezüge verrathen; auch ist das Deutsche bis zum Bewundern gut gerathen. Doch läßt sich leicht von einem solchen Hofe erwarten, daß er mehr am Komischen als Ernsthaften Gefallen finde. Sogar in den Kirchenstyl hat sich eine gewisse Leichtfertigkeit eingeschlichen, die jeden glimmenden Funken der Andacht verweht.

Die Musik der Stadt Regensburg ist gottesjämmerlich. Sie haben nicht einmal einen guten Organisten, und ihre Singchöre schreien und brüllen ohne Wirkung. Ehemals war Schlimbach da, ein gründlicher Orgelspieler und ein sehr brauchbarer Componist; aber jetzt geht Polihymnia an Regensburg vorüber, und kein Weihrauch dampft ihr von den Altären der Protestanten auf.

Der Fürst von Fürstenberg reitet die Musik, wie Yorik sein Steckenpferd. Ohne selbst Musiker zu seyn, läßt er sich Jahr aus Jahr ein täglich stundenlang vorsingen, vorpfeifen, vorgeigen, vorblasen und dudeln. Er bezahlt die Virtuosen, die sich an seinem Hofe hören lassen, vortrefflich: hat aber übrigens selbst weder einen großen Capellmeister, noch große Sänger, noch ausgezeichnete Instrumentisten. — Wenn der Fürst klein ist, so schrumpft alles um ihn her in den gleichen Geist der Kleinheit zusammen. Inzwischen muß man es diesem Herrn zum Ruhme nachsagen, daß er die guten Musiker ausnehmend schätzt, sie an seine Tafel zieht, und sie so gut als irgend einer seiner Collegen belohnt.

Nassau-Weilburg.

Die jetzt regierende Fürstin dieses Hauses hat sich als Kennerin und Beschützerin der Musik einen großen Ruf erworben. Sie sang ehemals vortrefflich; gewisse physische Gründe aber bewogen sie, den Gesang fahren zu lassen, und sich ganz dem Clavier zu widmen. Sie spielt schwere Concerte von Schobert, Bach, Vogler, Beeke und andern mit ungemeiner Leichtigkeit weg. Das Allegro und Presto gelingt ihr immer, das Adagio und Largo aber nie: denn sie hat aus übermäßiger Reizbarkeit der Nerven einen Abscheu vor allem Traurigen. Ihr Orchester ist sehr gut besetzt.

Rothfischer war lange daselbst Concertmeister. Diesen Posten zu bekleiden ist niemand fähiger, als er. Er spielt die Violine auch als Sologeiger mit vielem Geschmacke. Doch besteht seine eigentliche Stärke in der Anordnung, Beurtheilung und Zusammenstimmung eines Orchesters, und der meisterhaften Lenkung desselben zu einem gemeinschaftlichen Zwecke. Sein Strich reißt durch, und er weiß während des Spiels den Arm so zu lenken, daß er damit gebietet. Seine Symphonien sind stark, reichhaltig an glänzenden Ideen, und

her als Gold geschätzt. Sein Satz ist äußerst einfach: mit zwei Violen, einer Bratsche und einem ganz simpeln Baß richtet er weit mehr aus, als einige der neuesten Tonsetzer mit dem Wettergetöse von Trompeten, Pauken, Waldhörnern, Hoboen, Flöten, Fagoten und allen andern Blas-Instrumenten. Auch sind seine Ausweichungen sowohl, als seine harmonischen Gänge höchst einfach, und er braucht zum Ausdruck seiner Gedanken so wenig Noten, als es nur möglich ist. Sein Stabat-Mater wird unter die ersten Meisterstücke der Kunst gezählt. Seit mehr als dreißig Jahren führt man es durch ganz Europa in der Charwoche mit allgemeinem Beifall auf. Wie viel tausend Thränen hat dieses Stück nicht schon fühlenden Herzen entlockt! Klopstock hat bekanntlich einen deutschen Text darunter gesetzt, mit welchem es nun auch von den Protestanten gesungen wird. Und dieß große, allgemein bewunderte Werk besteht aus zwei Singstimmen und vier Instrumenten. Die Modulationen sind so natürlich, als hätte die Kunst gar nichts dabei zu thun gehabt; und der Ausdruck der Empfindung ist voll Wahrheit. Daß aber selbst dieses Meisterstück nicht ohne Fehler sey, hat Vogler in seinen Schriften mit vieler Einsicht dargethan. Dessen ungeachtet nahm das Publicum seine Verbesserungen nicht an, und läßt lieber das Werk so, wie es ist.

Pergolesi hat nur einige Opern gesetzt; aber — möchte man mit Lessings Fabel sagen: die Löwin gebar nur einmal, aber einen Löwen. Diese Opern werden aber noch zu Venedig und Genua, auch Mailand, Florenz und Turin mit Entzücken

angehört. Auch sie tragen das Gepräge des pergolesischen Genies, nämlich die äußerste Einfachheit. So lange noch solche Tonstücke unter uns Sensation machen, so lange ist gewiß noch wahrer musikalischer Geschmack vorhanden. Der große Jomelli pflegte daher mit Recht zu sagen: wenn ein Pergolesi nicht mehr goutirt wird, dann verfällt gewiß die wahre Musik. Die Kirchenstücke dieses unsterblichen Tonsetzers werden wie Heiligthümer aufbewahrt. — Seine Messen, Psalmen, **Te Deum laudamus** werden mit sehr großen Summen bezahlt. Die Arie: se cerca u. s. w. ist von ihm vielleicht am besten gesetzt worden, wenn gleich nach ihm die größten Meister ihn zu übertreffen bemüht waren.

Pater Martini. (In Bologna) ein eben so großer Tonsetzer, als musikalischer Kritiker. Er spielte die Orgel meisterhaft, hatte das Pathos des Kirchenstyls in seiner Gewalt, und verstand den Contrapunkt aus dem Grunde. Seine in drei Quartbänden erschienene Geschichte der Musik ist das erste brauchbare Werk dieser Art. Da er einen außerordentlichen Vorrath von Musikalien besaß, und dreißig Jahre lang Materialien zu diesem Werke zusammengetragen, so konnte man schon aus diesem Grunde viel von seiner Geschichte erwarten. Wenn ihn auch nachher Hawkins, Burnei und Forkel übertroffen haben, so bleibt ihm doch immer die Ehre des Bahnbrechers. Die richtige Zeichnung der alten und neuen musikalischen Instrumente gibt diesem Buche noch immer einen entschiedenen Werth.

Paisiello, ein modischer, ungemein lieblicher Tonsetzer: Zuckerwerk regnet aus seinen Fäusten; derbe Speise darf man aber nicht bei ihm suchen. Er hat seinen Ruhm meist den Damen zu verdanken, die sich in seine Süßigkeit verliebten; wird aber von allen großen Kennern stets als ein Blüthenbaum betrachtet werden, — hübsch anzuschauen, von dem sich aber keine dauernden Früchte erwarten lassen.

Piccini. Ein wahrer Zögling der Grazien; daher haben sonderlich alle europäischen Damen so viel Geschmack an ihm gefunden. Was Chaulieu, Gresset und Jakobi unter den Dichtern sind, das ist Piccini unter den Musikern. Deßwegen findet man abermals in seinen Sätzen mehr Honig, als solide Speise; mehr Blüthen als Früchte. Sein Ansehen dauert zwar noch immer, aber ich fürchte, es werde bald wie Blüthenduft verfliegen. Er ist im Opernstyl unter allen der größte Poligraph.

Sacchini. Lange schon der Liebling unserer Zeit. Er hat sich in Italien, Frankreich, Deutschland und England mehr als eine Säule des Ruhms errichtet, besonders durch die Composition seines Oedips — eine Oper, die man immer als ein practisches Handbuch für die Composition in diesem Styl ansehen kann. Sein Styl ist gut, leicht und gefällig, wie sein ganzer Charakter war. Er überrascht nicht durch wetterleuchtende Geniezüge, oder nimmt ein durch die immer gleiche Wärme seines Satzes. Er schreibt sehr correct und modulirt sehr natürlich. Seine melodischen Sätze sind ungemein lieblich. Man darf seine Motive nur

einmal hören, so kann man sie auswendig. Seine Chöre sind zwar etwas dünn und durchsichtig, haben aber doch immer sehr viel Würde. Im Kirchenstyl hatte er nicht Uebung genug: daher haben seine Messen nie viel Aufsehen erregt. Auch er ist der Welt zu frühzeitig entrissen worden.

Von Italiens großen Sängern.

Unstreitig ist die Singkunst bei den Welschen unter allen Nationen im höchsten Flor gewesen. Bis auf diese Stunde besitzt kaum ein Volk den Sang in einem so bewundernswürdigen Grade, wie sie. Alles ist bei ihnen Klang und Ton. Der gemeinste Murmelthier-Junge singt oft die schönsten und melodiereichsten Liederchen. Doch werden sie im eigentlichen Volkstone weit von den Deutschen übertroffen. Aber eben so weit übertrifft uns der Welsche im feinen, großen, ganz ausgebildeten Gesang. Alle Sangmeister unter uns haben sich in diesem Fache nach den Welschen gebildet. Vor hundert Jahren und in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts gab es weit größere Sänger in Italien als jetzt. Die jetzigen Sänger und Sängerinnen seufzen und glucken zu viel; auch erdrücken sie oft den Gesang mit übertriebenen Coloraduren und Schnörkeln. Einer macht dem andern diese modischen, süßen Tändeleien nach; und so muß in kurzer Zeit die göttliche Einfalt verloren gehen.

Eine der ersten Ursachen der Höhe, worauf sich der italienische Gesang schwang, ist, wie schon oben

von der Tonkunst überhaupt gesagt worden, das außerordentliche Ansehen, worin die Sänger stehen, und die verschwenderischen Besoldungen, die man ihnen gibt. Ein Sänger vom ersten Range in Neapel und Rom kann es jährlich auf 10 bis 15000 Thaler unsers Geldes bringen: ja, erst kürzlich hat sich der berühmte Castrat Farinelli ein Herzogthum erkauft. Die Welschen haben eigentlich nur drei Classen von Sängern und Sängerinnen, nämlich: Sopranisten, Altisten und Tenoristen; den Alt theilen sie ein in den hohen und Contraalt. Die herzerschütternde Baßstimme vernachläßigen sie aber aus Caprice, oder aus Mangel solcher Stimmen, und wenden sie nur in der Opera buffa an. Vielleicht gibt es auch in einem Lande, wo man nichts als Wein trinkt, wenige schöne Baßstimmen.

Desto vortrefflicher sind die erstgedachten Stimmen unter ihnen. Eine Faustina sang nicht, sie zauberte. Ihre Stimmleiter enthielt sechzehn ganz vollkommene Sprossen: doch war sie stärker im Ausdruck langsamer Töne, als in geflügelten Läufern; daher drückte niemand den Schmerz, die Liebe, die Andacht und dergleichen Empfindungen inniger aus, als diese große Sängerin. Man pflegte sie nur die zehnte Muse der Italiener zu nennen. Jetzt sitzt sie als Matrone in Wien, und ihre Kehle ist ausgetrocknet.

Giov. Carestini. Ein Castrat und durch ganz Europa berühmter Contre=Altist, von welchem Hasse sagte: wer ihn nicht gehört habe, habe nichts Rechtes gehört.

Seine Stimme war schneidend wie Zinkenton

und durchdrang das größte Orchester. Er brachte die schwersten Läufe mit unglaublicher Leichtigkeit heraus. Mit diesen großen Eigenschaften verband er noch eine ganz herrliche Action, und Friedrich der Große wurde so von ihm bezaubert, daß er viele Jahre lang nur ihm singen mußte. Was man aber von seinem Tode fabelt, ist eine boshafte Erfindung der Italiener. Denn bald nach seiner im Jahre 1758 von Petersburg geschehenen Rückreise in sein Vaterland starb er daselbst in Ruhe.

Salembini, vielleicht der größte Discantist, der jemals gelebt hat. Auch er war viele Jahre lang eine Zierde des Berliner Theaters. Er besaß nur zwölf ganz reine Töne im Umfang; aber was in diesem Bezirke lag, drückte er mit unbeschreiblicher Anmuth und Schönheit aus. Er wußte das Herz des Hörers so sicher zu treffen, daß er niemals sang, ohne mit den süßesten Thränen belohnt zu werden. Er starb in der vollen Zeitigung seiner Stimme, und auf dem Gipfel seines Ruhms, im 28. Jahre seines Alters. Der erstgedachte Farinelli, der sich ein Herzogthum ersang, besitzt, nebst einem weiten Umfang von Tönen und dem gefühlvollsten Herzen, noch die tiefste Einsicht der Kunst. Er hat ein Buch über den Gesang geschrieben, welches ein wahres Meisterstück ist. Seine Stärke bestand sonderlich im Ausdruck des Kirchenstyls, daher sang er mehr in Kirchen, als auf Theatern.

Bossi. Einer der ersten Tenoristen der Welschen. Seine Stimme ist voll Natur; rein in der Tiefe, wie in der Höhe. Auch gelingt ihm

das Affectvolle ungemein gut; nur schneidet er immer, so oft er stürmende, brausende, heroische Leidenschaften auszudrücken hat; diese gelingen nur dem deutschen Sänger.

Aprili. Die ehemalige Zierde des Würtembergischen Theaters, und einer der vollkommensten Sänger der Welt. Er sang mit der Reinigkeit einer Silberglocke bis ins drei gestrichene c, hatte tiefe Kenntniß des Gesangs und ein warmes fluthendes Herz. Sonderlich verstand er die Kunst, eine Arie mehrmals mit außerordentlichem Genie zu variren, im höchsten Grade. Selbst der unsterbliche Jomelli gestand, daß er diesem großen Sänger vieles zu verdanken habe.

Katharina Gabrieli*) ist der Triumph der heutigen Singkunst! Sie hat außerordentliche Höhe und ungewöhnliche Tiefe; liest blitzschnell, und bringt alle Passagen, die schnellen wie die langsamen, mit ungewöhnlicher Fertigkeit heraus. Damit vereinigt sie noch eine Eigenthümlichkeit des Herzens, und ein so höchst reines Gefühl, daß sie wohl mit Recht unter die ersten Sängerinnen gezählt wird, die Welschland hervorgebracht hat. Doch behaupten alle Kenner, daß sie nur fürs Theater tauglich sey, und in der Kirche keine allzugünstige Rolle spiele. Dies ist leicht begreiflich, wenn man an die ungeheuern Läufer denkt, an welche sie sich gewöhnt hat. Auch scheint ihr

---

*) Man verwechsle sie nicht mit der Francesca Gabrieli, einer Schülerin von Sacchini, die als prima Donna neben Mara von 1785 bis 1786 zu London sang.

Genie sich mehr zum Komischen als zum Tragisch-hohen hinzuneigen. Sie erregt daher mehr Erstaunen, Stutzen, oder gar Lachen, als ein stilles, süßes hinbrütendes Gefühl. Schwerlich wird aber eine Sängerin gefunden werden, wenn es nicht unsere große deutsche Mara ist, die es ihr an Biegsamkeit der Kehle, am Zerschmelzen der Töne, und sonderlich am Portamento gleich thut.

In Neapel, sonderlich in Turin, befinden sich noch viele Sänger, worunter vielleicht einige sind, die in die obige glänzende Reihe gehören. Die neuesten Reisebeschreiber, die zugleich Kenner der Tonkunst sind, behaupten, daß die Italiener noch immer fortfahren, die Singkunst aufs Höchste zu befördern, und den guten Gesang dem allerglänzendsten Vortrag in der Instrumentalmusik vorzuziehen. Nur wollen große Kenner aus tüchtigen Gründen überzeugt seyn, daß es keine eigentliche Schule der Singkunst mehr gebe, und daß daher der große Geschmack natürlich fallen müsse.

Man lese den vortrefflichen Tractat des unsterblichen Tosi über die Singkunst, um den ältern und neuen Geschmack der Italiener desto leichter vergleichen zu können. Allein die Zeiten haben sich auch leider verändert. Zu den Zeiten des Tosi forderte man noch Aepfel, Birnen und Kirschen; jetzt ist man mit ihren Blüthen zufrieden. Der große Papst Ganganelli sah den Verfall der Singkunst für so wichtig an, daß er die herrlichsten Anstalten traf, um demselben zu steuern. Allein, auch hier gilt, was Montesquieu sagt: Wenn der Geschmack zu sinken beginnt, so kann ihn zwar die Faust eines Genies einige Zeit auf-

halten; aber stirbt das Genie, so stürzt der Geschmack nur desto schneller und unaufhaltsamer.

Da nun die Welschen alle Theile der Tonkunst so ganz durchstudiert haben, so läßt sich schon von Ferne ahnen, daß sie auch sehr gute Instrumentalisten gehabt haben müssen. Und gewiß, sie rangen auch hier um die Palme, obgleich, ohne Vorneigung gesprochen, unser Vaterland ihnen hierin sicher zuvorgriff. Das große Studium des Gesangs hat die Italiener verleitet, die Instrumente in etwas zu vernachlässigen; und da ein wollüstiges Clima gewöhnlich Engbrüstigkeit zu erzeugen pflegt, so lassen sich aus Italien eben keine besondern Blas-Instrumentalisten erwarten. Die Geschichte kennt keinen einzigen großen italienischen Trompeter oder Posaunisten, Zinkenisten, Waldhornisten, Fagotisten; und ihre Flautisten reichen kaum um einen Grad über das Mittelmäßige hinaus. Nur große Hoboisten haben sie zahlreicher (als Besozi) gehabt? Ehemals gab es unter ihnen ganz vortreffliche Organisten und Cymbalisten. Wer kennt nicht einen Scotci, Scarlati, Jozzi und Martinelli? Sonst verstanden diese großen Meister den Contrapunct, gegenseitige Ausweichung, Ligaturen und alle übrigen Künste des Orgel- und Clavierspiels: aber in unsern Tagen sinken sie immer tiefer vom Gipfel dieses Ruhms herunter; und ein Deutscher, nur von einigem Gewicht im Orgel- oder Clavierspielen, macht in Italien das größte Aufsehen.

Der berühmte Clavicymbalist, Mayer zu Florenz, Schubarts Schüler, kam als Kaufmannsbedienter nach Italien, und ist jetzt einer der Ersten seines Instruments in ganz Welschland.

Heutiges Tages wird Clementi als der erste Claviermeister in Italien betrachtet. Wahr ist es, seine rechte Faust ist ungemein stark: neue Passagen, äußerst kühne Modulationen, studierte Gänge, Interesse bei aller Weitschweifigkeit, Originalität gaben ihm einen hohen Standpunkt; nur sieht seine linke Faust aus, als wäre sie vom Schlag gelähmt; daher kann sich ein Clavierspieler nur einseitig nach ihm bilden.

Was die Orgel betrifft, so geht der Genius welscher Tonkunst schweigend an ihr vorüber, und besucht die Eichenhaine Deutschlands. Indessen hat Italien die vortreffliche Violinschule eröffnet.

Tartini gab die ersten Grundsätze über die Violine heraus, und brachte die Bogenlenkung und die Aplicaturen in ein sogenanntes System. Seine Noten werden ganz aus der Geige herausgeholt, und unter dem Striche zeitig. Auch hat diese Schule ein so richtiges Verhältniß der Geigensaiten erfunden, daß nichts mehr darüber zu erwarten steht. Nur ist das an der Tartinischen Schule zu tadeln, daß ihr majestätisch-träger Zug die Geschwindigkeit des Vortrags hemme und zu geflügelten Passagen gar nicht geschickt sey. Indessen sind die Zöglinge aus dieser Schule unverbesserlich gut für den Kirchenstyl, denn ihr Strichvortrag hat gerade so viel Kraft und Nachdruck, als zum wahren Ausdruck des pathetischen Kirchenstyls erforderlich ist.

Dominico Ferrari. Dieser große Mann ist der Stifter einer neuen Violinschule. Nicht der tiefschneidende Strich eines Tartini, nicht die

majestätische und feierliche Bogenwendung, nicht das Herausziehen der Note bis auf die Wurzel, ist der Charakter dieses Mannes. Aus Bizarrerie schlug er gerade den verkehrten Weg des Tartini ein. Seine Bogenwendung ist nicht gerade, sondern krumm. Er strich nicht mit Allgewalt, sondern glitschte nur über die Saite weg, verließ die Peripherie des Stegs, wagte sich hoch ans Griffbrett hinauf, und brachte dadurch einen Ton hervor, der ungefähr dem gleich, wenn man ein Glas ganz sanft reibt, daß seine Krystallrinde dröhnt. Der Fehler dieses großen Meisters aber war, daß er aus Eigensinn nicht das annahm, was Tartini Gutes hatte. Die Tartinischen Töne sind alle ganz reif, die Ferrarischen aber unzeitig, er küßt gleichsam nur die Frucht am Baume, aber schüttelt ihn nicht, daß die Noten wie Borstorfer-Aepfel in unsern Schooß fallen. Sein Vortrag war also mehr Echo, als Naturton.

Anton Lolli. Vielleicht der Shakespeare unter den Geigern. Er vereinigte die Vollkommenheiten der Tartinischen und Ferrarischen Schule nicht nur in sich, sondern fand noch einen ganz neuen Weg. Sein Bogenstrich ist ewig unnachahmlich. Man glaubte bisher, geflügelte Passagen ließen sich nur durch einen kurzen Strich ausdrücken; er aber zieht den ganzen Bogen, so lang er ist, die Saiten herunter, und bis er an der Spitze desselben ist, so hat der Hörer schon einen Hagelsturm von Tönen gehört. Ueber das besitzt er die Kunst, ganz neue, noch nie gehörte Töne aus seiner Geige zu ziehen. Er ahmet alles bis zur äußersten Täuschung nach, was im Thier-

reiche einen Ton gibt. Seine Geschwindigkeit geht bis zur Zauberei. Er stößt nicht nur Octaven, sondern auch Decimen mit der höchsten Feinheit ab; schlägt den doppelten Triller nicht nur in der Terze, sondern auch in der Sexte; und schwindelt in den höchsten Luftkreis der Töne hinauf, so daß er oft seine Concerte mit einem Ton endigt, der das non plus ultra der Töne zu seyn scheint.

Kalte Pädagogen werfen ihm zwar vor, daß er den Tact nicht immer beobachte: aber lächerlich ist es, dem ungestümen Leben und Weben des Genies Schranken zu setzen. Ein wichtigerer Vorwurf ist der, wenn man sagt: Lolli habe sich zu sehr in den komischen Styl verliebt, er gaukelte nicht selten in Harlekinaden über, und machte dadurch mitten im Strome der Empfindung die Zuhörer lachen. Aber so wie der Hofnarr an der Seite eines Lear's im Shakespeare, nicht nur erträglich, sondern von äußerster Wirkung ist, so war es auch bei Lolli. Pathos zeugt Anstrengung, und das Komische relaxirt: eben dadurch wirkte der große Lolli so allgewaltig auf die Zuhörer. Was seine Compositionen betrifft, so enthalten sie zwar reiche Geniezüge, aber von Seite der Kunst sind sie sehr tadelhaft, denn Lolli's Geist haßt alle Schranken.

Nardini. Tartini's größter Schüler, ein Geiger der Liebe, im Schooße der Grazien gebildet. Die Zärtlichkeit seines Vortrags läßt sich unmöglich beschreiben: jedes Comma scheint eine Liebeserklärung zu seyn. Sonderlich gelang ihm das Rührende im äußersten Grade. Man hat eis=

kalte Fürsten und Hofdamen weinen gesehen, wenn er ein Adagio spielte. Ihm selbst tropften oft unter dem Spielen Thränen auf die Geige. Jeden Harm seiner Seele konnte er auf sein Zauberspiel übertragen; seine melancholische Manier aber machte, daß man ihn nicht immer gern hörte; denn er war fähig, die ausgelassenste Phantasie vom muthwilligsten Tanze auf Gräber hinzuzaubern. Sein Strich war langsam und feierlich; doch riß er nicht, wie Tartini, die Noten mit der Wurzel heraus, sondern küßte nur ihre Spitzen. Er stackirte ganz langsam, und jede Note schien ein Blutstropfen zu seyn, der aus der gefühlvollsten Seele floß. Man behauptet, daß eine unglückliche Liebe der Seele dieses großen Mannes diese schwermüthige Stimmung gegeben; denn Personen, die ihn vorher gehört, sagen, daß sein Styl in jüngern Jahren sehr hell und rosenfarbig gewesen sey.

Nach diesen großen Männern bildete sich ganz Italien; und noch heute hängt man sich entweder an einen von ihnen; oder wird Eklektiker, und setzt aus ihren Manieren eine neue zusammen.

In allen übrigen Instrumenten haben die Welschen keine Epoche gemacht, und sie gestehen selbst, daß sie, sonderlich in blasenden Instrumenten, Schüler der Deutschen sind.

Schule der Deutschen.

Die Quellen zu dieser Geschichte finden sich da und dort zerstreut. Z. B. bei Mitzler, Mattheson, Marpurg, Hiller, Hawkins, Burney, Forkel, Junker und andern musikalischen Autoren. Inzwischen fehlt uns noch ganz und gar eine pragmatische Geschichte der deutschen Tonkunst. Doch ist zu hoffen, daß wir sie nächstens erhalten werden.

In den grauesten Zeiten der deutschen Geschichte, sobald nur Deutschland anfing, ein Volk zu werden, hörte man schon von ihrer Neigung zur Tonkunst. Musik mußte ihre Gastmahle beleben, Musik ihre Füße zum Tanze beflügeln, Musik erscholl vor ihren Altären in Thuiskons Schauerhainen, Musik begleitet sie in Schlachten und Tod. Die Melodien der Bardengesänge werden von Cäsar und Tacitus gar fürchterlich beschrieben. Die Barden standen meist auf einer Anhöhe, oder auf einem Fels im Schlachtthale und lenkten von da aus den Streit mit ihren Gesängen. Der Gang der Melodie war ganz einzig, wild, kriegerisch, und hatte vielleicht einige Aehnlichkeit mit unsern Märschen. Die alten Deutschen sangen alle im Einklange — die Weiber um eine Octave höher

als die Männer; und dieser Gesang wurde mit einigen rauschenden Instrumenten begleitet. Besonders pflegten sie Bleche mit großem Getöse an einander zu stoßen, oder den Schild vor den Mund zu halten, um dadurch die Singstimme zu verstärken. Auch ist gewiß, daß sie eine Art Harfen gehabt haben, die sie aber nur beim Gottesdienste zu brauchen pflegten. Man hat zwar Krummhörner und Zinken an verschiedenen Orten Deutschlands ausgegraben: es ist aber nicht ausgemacht, ob diese Instrumente von Deutschen, oder von Römern herkommen? Inzwischen findet man doch noch einige deutsche Götzenbilder, die eine Art von Trompeten in Gestalt eines Trichters führen, und zur Genüge beweisen, daß die Deutschen schon sehr frühzeitig mit blasenden Instrumenten bekannt waren.

Carl der Große ließ die Gesänge der Barden mit ihren Melodien sammeln, und suchte sie sogar bei seinen eignen Heeren einzuführen. Wenn man diese kostbaren Denkmale des Alterthums wieder auffindet (denn unfehlbar liegen sie in irgend einem Winkel vergraben), so wird man erst zuverlässig über altdeutsche Musik zu urtheilen im Stande seyn. Inzwischen ist doch so viel gewiß, daß die Musik unserer Väter zwar manchen gigantischen Zug muß gehabt haben, daß sie, wie noch heute die wilden Völker in Amerika, große Wirkungen damit hervorzubringen wußten; daß es aber doch weit mehr stürmische Declamation, ein schreckliches wildes Gebrüll, als wahre Musik gewesen seyn muß. Daß ein so kriegerisches Volk das Zärtliche und Angenehme der Tonkunst gänzlich werde vernachlässiget haben, läßt sich mit Gewißheit ver=

muthen. Inzwischen möchte ich doch einige Trinklieder der alten Deutschen hören, die sie bei ihren Festgelagen zu singen pflegten und die, selbst nach dem Zeugnisse ihrer Feinde, sehr viel Anmuthiges gehabt haben müssen.

Bei ihrem Gottesdienste sangen sie das Lob des Mannus, Thuiskons, Theuts, Woodans, der Veleda und Herda, und zwar oft in Wechselchören; auch mußten hier ihre Opferknaben mitsingen.

Man sieht also, daß der Hang zur Tonkunst seit Jahrtausenden uns angeerbt ist. In den allerfinstersten Zeiten bewahrten doch unsre Landsleute immer die Musik; und als Carl der Große Kaiser ward, so vermehrte sich dieser Hang zur Tonkunst dadurch sehr, daß er mit der christlichen Religion in Bund trat. Bonifacius, der Apostel der Deutschen, führte den lateinischen Gesang in unsern Kirchen ein, — wogegen sich zwar die Deutschen lange setzten und ausdrücklich behaupteten: es sey unsinnig, etwas zu singen, das man nicht verstehe. Nach und nach aber beugten sie sich doch so unter diese Verordnung der Kirche und gewöhnten sich an den lateinischen Gesang, daß Luther Mühe hatte, seine Anhänger zu bereden, deutsch zu singen.

In Deutschland hatte man lange keine Orgeln in den Kirchen, sondern ein Instrument, das dem französischen Serpent einigermaßen ähnlich war. Noch später sind Zinken und Posaunen in der Kirche eingeführt worden; und erst im dreizehnten Jahrhundert finde ich Nachricht von einer Orgel zu Cöln.

Die Deutschen zeichneten sich sonderlich durch

schönen Gesang und durch Stärke in den blasenden Instrumenten aus. Daher schrieb ein reisender Bischof aus Rom von ihnen: »Es ist zu verwundern, wie diese versoffenen und wilden Bestien so schön singen und blasen.« Inzwischen war die Musik sehr großem Mißbrauch unter den Deutschen ausgesetzt. Man brauchte sie zu rasenden Volkstänzen, zu Bachanalien, zu unzüchtigen Gesellschaften; mit einem Wort, zum Verderben der Menschen. Daher wurden die herumschweifenden Musikanten für unehrlich erklärt, und der Sachsenspiegel schreibt ausdrücklich: einen Musikanten muß man nicht unter ehrlichen Leuten dulden. Man sieht aber gar wohl, daß dieß nicht die ganze Musik, sondern bloß herumziehende Schnurranten angeht, die sich gemeiniglich durch Liederlichkeit verächtlich machen.

Bis auf die Zeiten Luthers wurde die Kirchenmusik in Deutschland immer glänzender, man verwandte große Summen auf Sänger und Instrumentisten; legte allenthalben Singschulen an; brachte nicht nur ausländische Instrumente nach Deutschland, sondern vermehrte auch noch die Orgel mit verschiedenen Registern; und ein Nürnberger erfand sogar das Pedal, wodurch die Orgel eine große Vollkommenheit erhielt, auf der sie heutiges Tages steht. Zinken, Posaunen, Waldhörner und Trompeten waren besonders lange die Lieblingsinstrumente der Deutschen; bis sie endlich auch die Tischharfe, die Geige, die Flöte, Hoboe, Fagot und andere Instrumente sich eigen machten, und schon in frühen Zeiten Meister darin aufzuweisen hatten. Theoretische Werke aber schrieb man

um diese Zeit noch gar nicht; wiewohl der berühmte Abt Gerbert behaupten will, daß manche treffliche musikalische Abhandlung in den Klöstern verborgen liege.

Die berühmte Nonne Roswita war nicht bloß Dichterin, sondern auch vortreffliche Tonkünstlerin; sie sang nicht nur ungemein schön, sondern setzte auch selbst einige Stücke in Musik, die von ihrem schönen musikalischen Geiste zeugen.

Ein großes Hinderniß der Aufnahme der Tonkunst durch ganz Europa war der Mangel an Noten. Man bediente sich in Deutschland der sogenannten Tabulatur, die gewöhnlich vier Linien hatte, und mit Buchstaben, Zahlen und andern Zeichen die Melodien andeutete. Sobald aber Guido die Noten erfunden hatte, so wurden sie durch die Bischöfe auch in Deutschland allgemein eingeführt. Von dieser Zeit an hat sich der Vorrath von Musikalien in den Klöstern außerordentlich vermehrt. Die Zahl der Messen, Motetten, Credos, Kyrie's, Requiems, Antifonien, u. a. dgl. — wer kann alle zählen!

Sehr wäre zu wünschen, daß man aus allen diesen Stücken einen schönen Auszug machte, welcher auf einmal die Musik der damaligen Zeit darstellte. Der Charakter jener Musik ist äußerst träge Bewegung; aber dieser Fehler wird ersetzt durch die Erhabenheit der Gänge; durch die einfache Instrumentalbegleitung, durch gefühlvollen Gesang, durch ungezwungene Ausweichungen, und durch andere auffallende Vorzüge.

Als Luther auftrat, da war die Kirchenmusik der Deutschen bereits in leere, strotzende Pracht

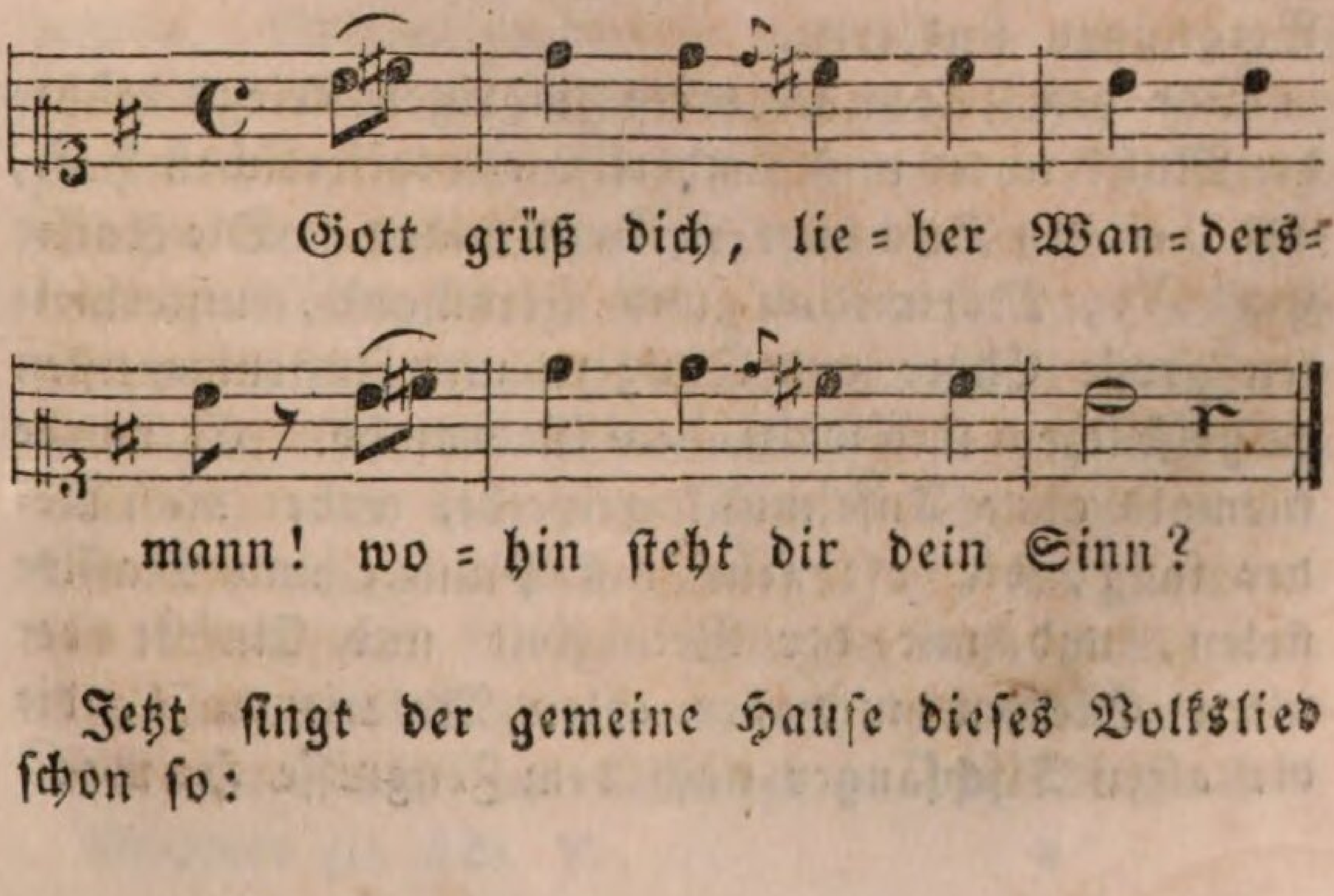
ausgeartet. Man maß die Musik nicht mehr nach ihrer einfältigen Wirkung, sondern nach dem Aufwande. Der Gesang wurde gar zuweilen petulant, so, daß ein Würzburger Bischof, als er eine neue Kirchenmusik aufführen hörte, überlaut schrie: Mädels tanzt naus, s'Stückel ist lustig! Auch diesem Uebelstand steuerte der unsterbliche Luther so viel er konnte. Er behielt Anfangs die Antifonien und Motetten bei; nach diesem opferte er sie dem deutschen Choralgesang auf. Luther selbst war ein vortrefflicher Musiker. Er sang mit Gefühl und spielte die Laute. Der große Componist Händel besaß viele Stücke eigenhändig von Luthern aufgesetzt. Er machte sich seine Schönheiten ganz eigen und würzte mit diesem herrlichen Salze seine eigenen Compositionen. Einige geistliche Lieder, die wir diesem einzigen Manne zu danken haben, sind ein wahrer Schatz in der deutschen Kunstgeschichte. Er pflegte die Chorale meist vierstimmig aufzusetzen, und gar keine Begleitung beizufügen. Die Peripherie seiner Töne ist so natürlich gewählt, daß sie selten aus dem Gebiete einer Octave schweifen. Von Luthern schreiben sich noch zum Behufe der Tonkunst her: die musikalischen Anstalten auf deutschen Gymnasien und Schulen, und die Stadtzinkenisten, die seit dieser Zeit eine Art von Gewerk auszumachen pflegten. Die erstern haben sich fast auf allen deutschen Schulen erhalten: über ein Chor Schüler ist ein Cantor oder Choragus gesetzt, der den jungen Leuten im Singen Unterricht gibt, wie dieß der Zinkenist mit den Instrumenten so macht. Mit diesen Sängern wird der Gesang und die Kirchenmusik

bestritten, und die Schulmeisters- und Cantorsstellen im Lande werden aus ihnen besetzt. Auch der Leichengesang wird von diesen Chorschülern aufgeführt. Die Zinkenisten aber haben das Geschäft, alle Tage auf dem Thurme einen Choral zu blasen, und bei Kirchenmusiken zu dienen. Man sieht auch aus dieser Veranstaltung, wie sehr unser Luther die Gewalt der Tonkunst anerkannte. Wären nicht bei den Protestanten die Kirchengüter meist eingezogen worden; so würde die Kirchenmusik unter ihnen gewiß eben so im Ansehen seyn, wie bei den Katholiken. Schon zu Luthers Zeiten kam ein Choralbuch heraus, wozu Luther eine Vorrede schrieb, die wahre Begeisterung für die Tonkunst athmet. Dieß interessante Buch, das so viel Licht über den damaligen Satz verbreitet, ist jetzt höchst selten mehr anzutreffen.

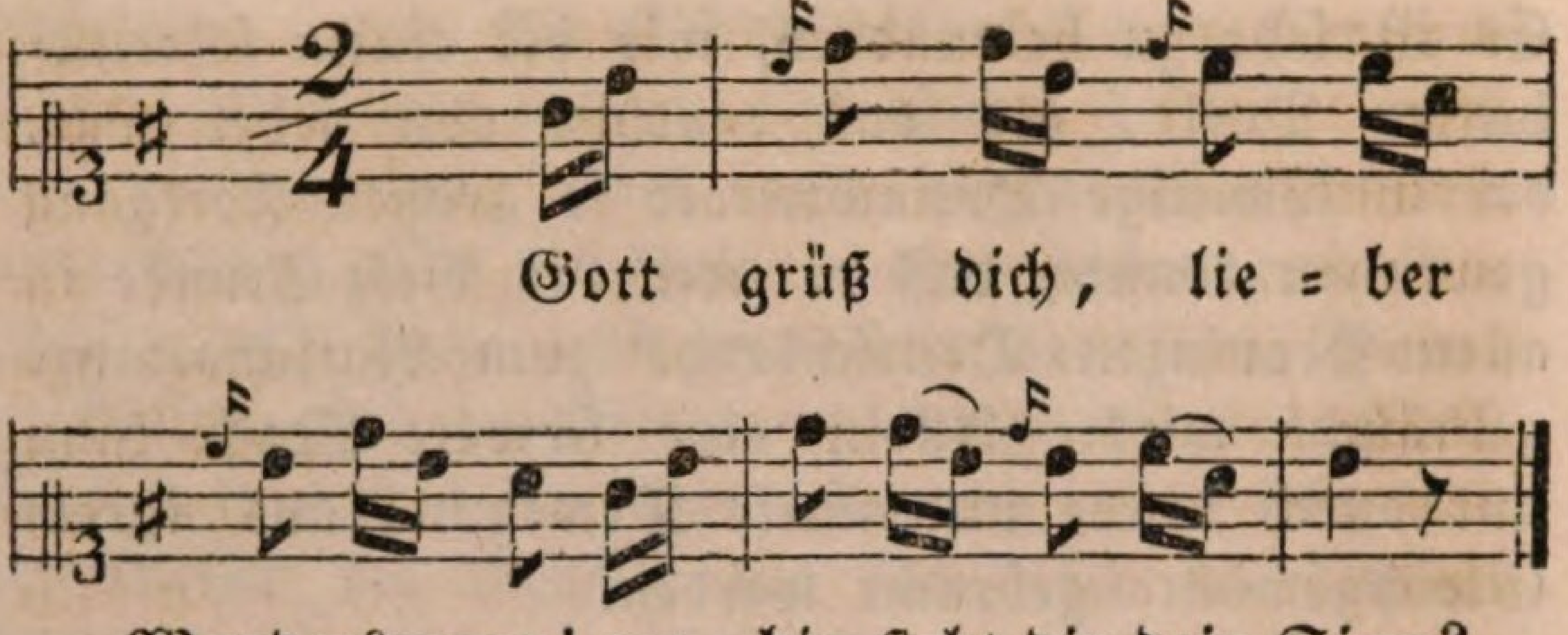
Man sieht aus dieser skizzirten Beschreibung, daß unser Vaterland damals mehr auf die Kirchenmusik, als auf die Profane drang. Selbst die Concerte, welche am kaiserlichen und andern angesehenen Fürstenhöfen gegeben wurden, hatten den Gang der Kirchenmusik. Die Instrumentisten wußten noch nichts vom Forte und Piano; daher mußte ihr Vortrag äußerst rasch seyn. Indessen hat man doch noch einige Volkslieder aus den damaligen Zeiten, die voll Wahrheit und Natur sind. In diesen Volksliedern allein, und in unsern Schleifern und Walzern, zeigt sich der musikalische Nationalcharakter unsers Volks. Höchste Einfalt, kunstlose und herzerhebende Melodie empfehlen das damalige Volkslied; so wie geflügelter Gang und tanzeinladende Melodie den Schleifer empfehlen.

Es ist sehr zu bewundern, wie bei einem so ernsthaften Volke, als das deutsche von jeher war, der muthwillige Dreiachteltakt so großen Fortgang gewinnen konnte, daß er noch bis diese Stunde in allen Provinzen Deutschlands zum Nationaltanze gebraucht wird. Allein eine schwere Masse kann nur durch rasche und starke Bewegung aus ihrem Gleichgewichte gebracht werden.

Die Melodien der Meister=Sänger, die sich ebenfalls viele Jahrhunderte hindurch erhalten haben, sind auch ganz original. So bieder unser Charakter ist, so bieder sind auch diese Melodien. Die deutschen Volkslieder, so wie die Meistergesänge wählen höchst selten den Mollton: dadurch geben sie sich ein ungemein liebliches, natürliches und helles Ansehen. Unsere Landleute und Handwerksbursche haben diese Melodien beinahe unverändert beibehalten. Nur hört man die Melodie jetzt oft in andern Tonarten und verziert singen. Vor Zeiten sang man:



Jetzt singt der gemeine Hause dieses Volkslied schon so:



Man sieht aus dieser kleinen Probe, daß nur die alte Grundmelodie beibehalten, aber die Tonart geändert wurde, wiewohl die Schwarzwälder Bauern und überhaupt die Schwäbischen Landleute bis auf diesen Tag meist bei der erstern geblieben sind. Auch ist die Bewegung viel schneller, und mit Verzierungen verbrämt. Doch haben die Meistersänger, welche noch zu Nürnberg, Ulm und Straßburg übrig sind, den kunstlosen Gang der alten Melodien unverändert beibehalten; und jeder Kenner wird sie gewiß mit Nutzen und Vergnügen studieren.

Vor den Zeiten des dreißigjährigen Kriegs blühte die Musik unter uns sonderlich am kaiserlichen Hofe, und bei den Bischöfen in Deutschland. Die Kaiser Carl V., Maximilian und Ferdinand, unterhielten große Chöre von Sängern und Instrumentisten zu geistlichem und weltlichem Gebrauche. Es wurde niemals ohne Tafelmusik gespeist, wobei man Lieder sang, die oft sehr ins Plumpe und Massive fielen, und mit der Reinigkeit und Einfalt der alten Skolien und der edlen Materienwahl, die die alten Tischsänger nach dem Zeugnisse Homers

beobachteten, nichts gemein hatten. Der Churfürst von Baiern hatte damals ein ganz vortreffliches Orchester, und an Orlando di Lasso einen Capellmeister, von dem man noch heutiges Tages viel lernen kann. Ueberhaupt waren die Herzoge von Baiern in den ältesten Zeiten, wie in den neuesten, immer die größten Beschützer der Musik und der Künste überhaupt. In der Münchner Bibliothek findet man ein ganzes Repertorium von musikalischen Compositionen aus jenen grauen Zeiten, woraus man den damaligen Geschmack im Kirchen- wie im Profanstyle sehr gut beurtheilen kann. Aber auch hier trifft die Bemerkung zu, daß, so wie jetzt der profane den Kirchenstyl beinahe überwältiget hat, damals das kirchliche Pathos den freien weltlichen Styl verschlang.

Diese Erscheinung läßt sich sehr leicht aus dem Charakter jener Zeiten erklären. Der Eifer für den Gottesdienst war damals so groß, daß der Nachhall der Antifonien und Kirchengesänge auch bei brausenden Gastmahlen mit Entzücken gehört wurde. Es war sonderlich in Klöstern etwas ganz Gewöhnliches, sich unter Absingung eines Psalms zu besaufen, worüber uns die Ausländer sehr streng, und zwar mit vollem Recht, mitgenommen haben. Der traurige dreißigjährige Krieg machte fast aus unserm ganzen Vaterlande eine Brandstatt. Vor dem Donnerwagen Wodans flohen alle Künste und Wissenschaften, und die himmlische Polihymnia zuerst. Wo viel Klagens und Heulens ist, wo Jammer und Elend mit bleichen Wangen und zerstreutem Haar und die Gefilde taumeln; wo Witwen und Waisen, Greise und Krüppel an den Wasserströ-

men sitzen und heulen, da hängt man die Harfen an Weidenäste. Dieß war damals der Zustand von ganz Deutschland. Viel hundert Klöster wurden geplündert, die kostbarsten Partituren verbrannt und zerstreut, die besten Instrumentalisten dienten aus Verzweiflung unter den Heeren als Pfeifer und Trompeter; die Tempel hallten von nichts als dem kläglichen Miserere wieder; der Tanz und die Freude floh aus Deutschlands Hainen, und selbst bei Trinkgelagen verstummte der deutsche Gesang. Und doch wurde damals, so eingewurzelt war die Tonkunst den Deutschen, die kriegerische Musik bis zur höchsten Kraft ausgebildet. Unsere Tonkünstler erfanden damals den Marsch, eine Art von Musik, welche das Herz und den Muth eines Kriegsheers so erhebt, daß dadurch fast der Verlust der Bardengesänge ersetzt werden kann.

Diese große Erfindung hat auch einen tactischen Grund: denn da damals von den großen Kriegern der gemessene Schritt eingeführt wurde; so war es nothwendig, durch ein musikalisches Tempo diesen Schritt auszudrücken. Man wandte sogar den Marsch auf die Cavallerie an, nur mit dem Unterschiede, daß hier das Tempo rascher war.

Der alte deutsche Marsch übertrifft die meisten neuern Märsche weit an hohem kriegerischen Sinn; denn nichts ist lächerlicher, als das welsche Girren und Seufzen in einen Marsch aufzunehmen, wie man jetzt so häufig zu thun pflegt. Nach dem dreißigjährigen Kriege erholten sich mit langsamen Athemzügen die schönen Künste und Wissenschaften wieder; am schnellsten aber die Tonkunst. Am Hofe des Kaisers Maximilian wurde sie mit dem

größten Eifer getrieben. Der Kaiser selbst spielte die Violin nach damaligen Zeiten sehr gut, und übernahm auch manchmal in den Messen eine Singparthie. Von dieser Zeit an war es gleichsam unter der kaiserlichen Familie erblich, sich durch Tonkunst hervorzuthun. Unter Prinzen sowohl, als unter Prinzessinnen des östreichischen Hauses, gab es große Kenner, Schätzer und Beförderer der Musik. Leopold hatte zwar keinen großen Geschmack, er hielt aber doch ein Orchester über hundert Personen stark. Joseph I. regierte leider, in vielem Betracht auch in Hinsicht auf Musik, viel zu kurz. Er spielte nicht nur selbst verschiedene Instrumente meisterhaft, sondern verschrieb auch große Musiker aus Italien, oder schickte Deutsche dahin, um sich zu bilden. Keine seiner Provinzen, vielleicht keine in ganz Deutschland, that es Böhmen in der Musik zuvor. Man legte daselbst sogar auf den Dörfern Singschulen an, und betrieb sonderlich die blasenden Instrumente mit solchem Eifer, daß die Böhmen hierin bis auf diese Stunde nicht nur Welschland, sondern sogar das übrige Deutschland übertreffen. Was aber das Wichtigste ist, so bildeten sich die Böhmen einen ganz eigenen Geschmack in der Musik, der voller Anmuth und Eigenthümlichkeit ist; nur nähert er sich in etwas dem Komischen. Der böhmische Kammerstyl ist unstreitig der schönste in der Welt. Man höre einen Zug Prager Studenten Symphonien, Sonaten, kleine Parthien, Märsche, Mennets und Schleifer vortragen; — welche Harmonie, welche Rundung des Vortrags, welche Einheit, welcher Tonflug! — Im Gesang aber haben es die Böhmen noch nicht so weit gebracht,

wie z. B. die Sachsen und Baiern, wo es von vielen Jahren her Singschulen, und unter den Leuten eine ganz natürliche Anlage zum Singen gibt. In Baiern lallt und singt alles. Wer kann was Schöneres hören, als ein baierisch Landliedel? So original und holdselig zugleich, so melodisch, so unterhaltend und sonderlich so launisch, ja oft pudelnärrisch, hat kein Volk der Welt Landlieder aufzuweisen. —

Unter Carl VI. stieg die Musik zu einer Höhe empor, auf der man sie in Deutschland noch nicht sah. Er unterhielt hundert Sänger und Sängerinnen, und über dreihundert Instrumentisten. Seine beiden Capellmeister, Fuchs und Caldara, waren die gründlichsten Tonsetzer der Welt. Sonderlich war Fuchs ein großer Contrapunctist: seine Messen sind noch bis auf den heutigen Tag Meisterstücke voll kirchlichen Pathos, worin man so herrlich bearbeitete Fugen findet, als wohl jetzt schwerlich mehr ein Componist setzen wird. Ja, er wurde auch musikalischer Schriftsteller, und schrieb in lateinischer Sprache einen **Gradus ad Parnassum**, worin die Grundsätze der Musik mit großem Scharfsinn abgehandelt sind. Dieses herrliche Buch ist zum Nutzen der Tonkünstler auch ins Deutsche übersetzt worden, und verdient noch heute allgemeine Empfehlung. Nur handelt es ganz von der mathematischen Musik, und berührt seinen ästhetischen Theil beinahe gar nicht.

Im Jahr 1724 wurde zu Prag unter freiem Himmel eine Oper aufgeführt, dergleichen bisher keine in der Welt noch gesehen worden. Der Sänger und Instrumentisten waren über tausend Menschen.

Vier Capellmeister standen auf Anhöhen und lenkten den Musiksturm. Ueber 50 große Flügel accompagnirten, und Virtuosen ließen sich da hören von allen Orten und Enden Europens. Die große Idee wurde auch, trotz ihres gigantischen Entwurfs, vollkommen gut ausgeführt: allein von der Kostbarkeit zu geschweigen, denn die Aufführung dieser Oper kostete den Kaiser 300000 fl., so konnte der Erfolg nicht groß seyn, weil die musikalischen Maschinen zu sehr zusammengesetzt waren, und welscher, deutscher und böhmischer Vortrag einander durchkreuzten. Diese ungeheure Oper fand auch nachher, gewiß aus erst gedachten Gründen, keinen Nachfolger oder Nachahmer unten den europäischen Höfen.

Besonders blühte zu den Zeiten Carls die Kirchenmusik in den kaiserlichen Staaten, vornehmlich zu Wien, in einem sehr hohen Grade. In allen Kirchen wurden die vortrefflichsten Messen aufgeführt, und man hörte auch da und dort einen ausgezeichneten Organisten. Froberger und Buxtehude waren damals die Zauberer auf diesem Instrumente. Auch hatte Kaiser Carl einige Geiger von großem Geschmacke; der Choralgesang war vortrefflich besetzt, mit einem Wort, die deutsche Musik machte zuerst unter Carl VI. Epoche. Seit der Zeit hat Wien die italiänische Fessel ganz und gar abgeschüttelt, und sich im Kirchen-, Theatral-, mimischen Kammer- und Volksstyl eine Eigenthümlichkeit errungen, welche der Ausländer mit stillem Neide bewundert. Gründlichkeit ohne Pedanterei, Anmuth im Ganzen, noch mehr in einzelnen Theilen, immer lachendes Colorit, großes Verständniß der blasenden

Instrumente, vielleicht etwas zu viel komisches Salz, sind der Charakter der Wienerschule.

Unter der unsterblichen Maria Theresia stieg die Musik in Wien beinahe noch höher. Sie selbst sang in ihrer Jugend wie ein Engel und spielte das Clavier sehr gut. Wagenseil war ihr Lehrmeister. Dieser Mann war zu seiner Zeit einer der ersten Claviervirtuosen: er verstand die Natur dieses Instruments sehr gut. Seine Sonaten und Concerte setzen beide Fäuste in rasche Bewegung; sein Fingersatz ist der Natur so ziemlich angemessen; doch reicht er bei weitem nicht an den Bachischen. Er selber spielte mit ungemeinem Ausdruck, und arbeitete eine Fuge aus dem Stegreif mit vieler Gründlichkeit aus.

Maria Theresia begünstigte das welsche Theater ihrem Gemahl zu lieb so sehr, daß darunter die Originalitat des Wiener Geschmacks etwas noth litt, doch benutzten die großen Meister auch diesen Uebelstand, um den heilsamen Zweck dadurch zu erreichen, mit welscher Tonkunst die rauhen Ecken der Deutschen abzuglätten. Hasse war damals der deutsche Orpheus. Nicht nur Deutschland, sondern ganz Italien verewigte durch lauten Beifall das Andenken dieses großen Mannes. Er vereinigte die Zartheit und Anmuth des welschen Gesanges mit der Gründlichkeit des deutschen Satzes; studierte seinen Dichter mit mehr als gewöhnlichem Tiefsinn; liebte die Einfalt; gab den Instrumenten wenig zu thun, um dem Sang aufzuhelfen; war einfach in seinen Modulationen, und äußerst rein in seinen Harmonien. Seine melodischen Gänge sind ganz

neu, oft höchst frappant. Seine Einbildungskraft war sehr reich, und ließ sich durch eine große Anzahl von Opern, in Deutschland und Welschland verfertigt, durch viele Messen und Kammerstücke nicht erschöpfen. Alle Höfe schätzten diesen Mann, und überhäuften ihn mit Geschenken. Friedrich der Große bot ihm oft seine Dienste an, die er aber aus Liebe zum sächsischen, damals königl. polnischen Hofe, ausschlug. Kurz, Hasse war in der That ein großer, gründlicher, den Deutschen zur größten Ehre gereichender Tonkünstler! Als man einmal vor Jomelli den großen Hasse herabsetzte, da sagte dieser Meister mit edlem Unwillen: ich kann es nicht leiden, wenn man von meinem Lehrmeister klein spricht.

Zu gleicher Zeit wurde auch in Wien die Tanzmusik fast auf den äußersten Gipfel gebracht. Starzer setzte so ganz vortreffliche Ballete, daß sie nicht nur das Wiener Publikum, sondern jeden Fremdling von Geschmack bezauberten. Es herrscht so viel Tiefsinn in den Sätzen dieses Mannes, daß es zu beklagen ist, seine Stärke nicht auch, und noch mehr im Kirchenstyle bewundern zu können: denn Starzer war für die Kirche geschaffen — und sein Geist verlor sich im Wirbel des Theaters. — Haydn lenkte indessen die Kirchenmusik zu Wien. Sein Styl ist feurig, voll und edel, das Aufjauchzen seiner Halleluja und Amen zeichnet ihn vorzüglich aus: nur tändelt er zuweilen, aus Vorneigung gegen den östreichischen Geschmack, auch in seinen Messen Verzierungen hin, die da nicht stehen sollten. Diese Flitter gleichen oft dem buntscheckigen Kleide des Harlekins, und entweihen das Pathos des Kirchen-

styls. Seine Fugen aber sind mit Feuer und Gründlichkeit gearbeitet.

Die Berlinerschule hat lange großes Aufsehen gemacht, und wenn gleich jetzt ihr Glanz in etwas verbleicht ist, so verdient sie doch am sorgfältigsten untersucht zu werden. Friedrich der Große, der eben kein Freund von dem mechanischen Gottesdienste zu seyn schien, haßte den Kirchenstyl, und doch verpflanzte er ihn ganz auf die Bühne und in den Conzertsaal. Kaum hatte er die Regierung angetreten, so ließ er schon die ersten Sänger Italiens kommen als Gegengewicht seiner Herrschersorgen. Unter ihm zeichneten sich, wie unter dem goldenen Stabe eines jeden großen Mannes, viele Genies aus. Die merkwürdigsten davon sind folgende:

Graun, ein Kapellmeister im buchstäblichen Verstande; jedem musikalischen Styl gewachsen. Seine Opern sind mit unbeschreiblicher Lieblichkeit und Einfalt gesetzt. Doch findet man in ihnen Einförmigkeit und mehr Studium des Contrapunkts, als Studium der Musik überhaupt. Doch sind seine Melodien vortrefflich, seine Modulationen durchgängig neu, seine Harmonien wohl gewählt, und seine Schreibart äußerst einfach; er componirte viele Opern im vortrefflichsten Geschmacke. Weil er selbst sehr gut sang, so setzte er auch alle Arien so sangbar, daß sie noch heute mit dem Gemeinsinn aller Welt sympathisiren. Zartheit in Gefühlen, reine Phantasie, herrlicher Verstand, jugendlicher Geist, und ein Herz, jeder guten Empfindung offen, zeigt sich in den Partituren Grauns. Der Hauptzug in

seinem musikalischen Charakter war dieser: alles dem Gesang, und nur wenig den Instrumenten anzuvertrauen. Seine Bässe sind mit der äußersten contrapunktischen Richtigkeit geschrieben: wider den Gebrauch der Welschen bezifferte er sie alle mit solcher Gewissenhaftigkeit, daß jede Modulation dabei bemerkt war. In allen seinen Stücken kommt weder Trommelbaß, noch Tocato vor. Die Natur jedes Instruments kannte er aus dem Grunde: wie der große Maler Farben auf seiner Pallete mischt, so mischte er Töne. Doch war mehr das sehr Rührende, als das sehr Erhabene sein Antheil. An Gründlichkeit kam ihm kaum ein Setzer der Welt bei; in allen musikalischen Spielen zeigte er sich als Meister. Seine Kirchenstücke haben eine Lieblichkeit und Feierlichkeit, mit der sich wenig vergleichen läßt. Sein Stimmensatz, die Ebbe und Fluth seiner Modulationen, seine krystallklare Harmonie, die äußerst kunstmäßige Bearbeitung seiner Declamationen und Recitative, vorzüglich die Natur der Mittelstimmen — besonders der Bratsche, die er so traulich mit dem Baß arbeiten läßt; das glückliche Umwälzen seiner Texte — mit einem Wort: Weisheit, Kopf, tiefes Verständniß aller musikalischen Verhältnisse, Accomodation in den Geist seines Jahrhunderts, doch nie bis zur Sclavenerniedrigung; lichter Satz, tiefe, fast an die Gränze der Pedanterei streifende Gründlichkeit — sind — Graun! dein matter Schattenriß. Sein Tod Jesu wird von aller Welt angestaunt, ob man gleich sagen könnte, und mit vollem Recht, daß noch zu viel weltliche Miene darin herrscht. Allein Graun that

dies aus tiefen Gründen: der Engel nimmt Pilgersgestalt an, um mit Staubbewohnern reden zu können. — Gott! wer hat jemals eine Fuge bearbeitet wie diese: »Christus hat uns ein Vorbild gelassen, daß wir sollen nachfolgen seinen Fußtapfen.«

Seine letzte Arbeit war das große Te Deum laudamus auf die Pragerschlacht, voll Würde, Natur, Majestät, Kunst und Harmonie — kurz, das erste Te deum laudamus der Welt. Er starb, der große göttliche Mann, im 40sten Jahre seines Alters. Friedrich, sein König, stand eben in Böhmen, von Legionen Feinden umringt, als er die Nachricht von Grauns Tode erhielt. Er stutzte, schüttelte den Kopf und sagte: vor acht Tagen verlor ich meinen ersten Feldmarschall, jetzt meinen Graun — Großer Mann ist großer Mann! — Ich werde keinen Feldmarschall und keinen Kapellmeister mehr machen, bis ich einen Schwerin und Graun wieder finde.«

Mit so vielen Eigenschaften vereinigte noch Graun die Kunst, Sänger zu bilden, in einem sehr hohen Grade. Weil er, wie schon erwähnt, selbst ein großer Sänger war, so gelang ihm dies desto leichter. Die ersten Sänger, z. B. ein Carestini und Salembini, gestanden, noch sehr viel von Graun gelernt zu haben. Von starken Coloraturen war er gar kein Liebhaber; hingegen gewöhnte er die Menschenstimmen durch die vortrefflichen Singübungen, jeden Ton ganz und rund hervorzubringen, den Text mit der äußersten Deutlichkeit auszudrücken, das Recitativ verständlich zu declamiren, und die hervorstechenden Stellen sonderlich auch mit dem Herzen vorzutragen. —

Ueber das alles accompagnirte Graun als Meister; daher sind seine Bässe so herrlich beziffert: denn Graun behauptete mit vollem Grunde, daß es Faulheit oder Unverstand sey, wenn man dies unterlasse.

Graun setzte auch geistliche Lieder, besonders einige von Klopstock, in Musik, und bewies dadurch, wie meisterhaft er auch den Choral zu bearbeiten wisse. Nichts aber gelang ihm weniger, als der komische Styl, denn sein Geist war, wie man schon aus diesem Entwurf seines Charakters sehen kann, für diese Gattung viel zu ernst und zu feierlich. Kurz, Graun war der Schöpfer der weltberühmten Berlinerschule; und hätten seine Nachfolger die Spur ihres großen Vorgängers nie verlassen, so wären sie nie zu der pedantischen Steifheit herabgesunken, die man jetzt mit Recht an den Berlinern tadelt.

Agrikola, königlich preußischer Hofcomponist, hat sich als Tonsetzer, Sangmeister und musikalischer Schriftsteller hervorgethan, und in allen drei Fächern über das Mittelmäßige emporgeschwungen. Er setzte ernsthafte und komische Opern: im ernsten Style war Graun ganz sein Muster. Er ist sehr regelmäßig, aber nicht selten steif. Seine melodischen Gänge sind nicht immer die besten; hingegen ist seine fortschreitende und gleichzeitige Harmonie tadellos. Im komischen Styl ist er mehr Original. Seine Buona Figliola hat wirklich vortreffliche Stellen. Er setzte auch sehr gut für das Klavier, doch mehr mit Kunst, als mit Natur. Seine Gattin sang vortrefflich; er selbst gab meisterhaften Unterricht im Singen; übersetzte des berühmten Tosi

Singschule in reines Deutsch, und vermehrte sie noch mit herrlichen Anmerkungen.

Marpurg, einer der größten musikalischen Theoretiker in ganz Europa. Seine kritischen Schriften sind nicht nur in einem sehr reinen Style geschrieben, sondern verrathen auch tiefe musikalische Einsichten und große Gelehrsamkeit. Er blieb zwar seinem einmal festgesetzten musikalischen Systeme getreu, und vertheidigte es bis zum Pedantismus; doch muß man gestehen, daß sich in seinen Beiträgen da und dort sehr wichtige Winke über die musikalische Aesthetik finden, die vor ihm noch niemand bearbeitet hatte. So gründlich aber dieser Mann war, so treffend oft seine Urtheile über musikalische Werke und Künstler ausfielen, so gezwungen und steif sind doch seine eigenen Compositionen. Seine Klavierstücke sind höchst gezwungen und mathematisch herausgezirkelt, seine Arien kalt und schulmeistermäßig behandelt, und seine Lieder ohne Saft und Kraft. Doch muß sie der Kenner wegen ihrer Gründlichkeit studieren.

Kirnberger, zwar ein eiskalter Theoretiker, aber doch ein Schriftsteller von großem Gewichte. Man hat noch nichts Gründlicheres, als seine Kunst des reinen Satzes. Zwar bekömmt man lautes Herzklopfen, wenn man die vielen Zahlen und contrapunktischen Grübeleien sieht, durch die man sich hindurcharbeiten muß; allein wer gründlich setzen lernen will, muß des Schweißes auf der Stirne nicht achten, und sich die Trockenheit eines Kirnbergers nicht abschrecken lassen. Sein System geht zwar tief, ist aber doch zu einseitig, und verleitet daher zu Ungerechtigkeiten gegen Männer, welche

ein anderes haben. Die Fugen von Kirnberger sind zwar schwerfällig und mühsam, aber doch mit großer Kunst gearbeitet, und müssen von Organisten und Klavierspielern sorgfältig studiert werden. Was er aber für den Gesang geschrieben hat, ist unerträglich, mit todtkaltem Herzen gesetzt, und daher ohne alle Wirkung. — Zwischen dem eiskalten Theoretiker und dem glutreichen Genie ist eine gähnende Kluft befestigt; das sieht man auch an Kirnbergern, der mit seinem Kritteln und Grübeln die Berlinerschule in ein übles Gerücht gebracht hat.

Krause hat in seinem Tractat über die musikalische Poesie treffliche Kenntnisse in der Musik sowohl als in der Poesie geäußert. Kein Dichter, der für Tonsetzer arbeitet, kann dies nützliche Buch entbehren. Er zeigt aus welschen und deutschen Beispielen, wie Arien, Cavatinen, Recitative, Duette, Terzette und Chöre von Dichtern und Tonkünstlern schicklich bearbeitet werden müssen. — Das Publikum heischt eine neue Ausgabe dieses schönen Buchs, wo Grundsätze und Beispiele den neuesten Zeiten mehr angepaßt werden.

Man hat auch verschiedene Tonstücke von diesem Krause, die zwar mit vieler Kunst, aber mit wewweniger Geschmack bearbeitet sind. Aus diesem Grunde wird seine herausgegebene Berliner Liedersammlung, Lieder der Deutschen in vier Theilen, woran doch die größten Meister arbeiteten, von wenigen Menschen mehr goutirt, wenn gleich der Satz sehr richtig, die Lieder gut gewählt, und auch die Melodien oft nicht übel gerathen sind. Aber bei nichts läßt sich Krittelei und Steifigkeit weniger ertragen, als bei dem musikalischen Liede.

Quanz. Vielleicht der erste Flötenspieler der Welt; wenigstens in der Theorie hat es ihm niemand zuvorgethan. Er machte am preußischen Hofe ein Glück, wie es noch wenige Tonkünstler in Europa gemacht haben. Da er der Lehrer seines Königs in der Flöte war, so genoß er auch seine Gnade über dreißig Jahre hindurch ununterbrochen. Er bezog eine Besoldung von 4000 Thalern, bekam für jede von ihm angeblasene Flöte hundert Dukaten, und noch überdies manch königliches Geschenk. Er bewohnte einen eigenen Pallast zu Potsdam, den ihm der König verehrt hatte. Sein Fleiß war erstaunenswürdig; der König besaß über drei hundert ungedruckte Concerte von ihm, ohne die unzähligen Sonaten, Concerte und andere Stücke, die er für ihn aufgesetzt hatte. Bis an sein Ende zog Friedrich Quanzens Compositionen für die Flöte allen andern vor. Auch die Welt besitzt sehr viele Stücke von diesem Manne. Sein Ansatz, die Art, sein Instrument zu spielen und zu behandeln, seine neuen und meist natürliche Applicaturen, die vielen äußerst regelmäßig gesetzten Stücke haben ihn hierin zum Lehrmeister von ganz Europa gemacht. Aber damit ist Quanzens Verdienst noch nicht vollendet. Er schrieb ein klassisches Werk über die Flöte unter dem Titel: Anleitung, die Flöte zu spielen, mit erläuternden Beispielen und durch Ziffern angezeigten Applikaturen. Durch dieses Buch errang er den Lorbeer der Unsterblichkeit sicher und ganz. Kaum läßt sich mehr etwas über dieses Instrument sagen, was er nicht hier gesagt hätte. Wer Ohr, Nachdenken und Fleiß hat, kann die Flöte aus Schrift ohne Anführer selbst lernen:

rein und deutlich der Styl, unverbesserlich die Grundsätze. Aber auch andern Musikern ist dies Werk sehr zu empfehlen. Man findet darin herrliche Winke und praktische Vorschläge zur Einrichtung eines Orchesters, Anordnung und Stellung der Instrumentisten, Bildung des Gesangs und Begleitung des Flügels, die von der Hand des Meisters zeugen. Quanz behauptete: Je tiefer der Musiker ins Ganze blicke, desto trefflicher werde er auf seinem einzelnen Instrumente seyn. Daher waren ihm Virtuosen ohne Theorie nichts weiter, als Naturalisten und Leiermänner, die nicht verstehen, was sie vortragen. Kurz, Quanz ist das Muster eines wahren Virtuosen, nach welchem sich derjenige hinaufmessen muß, der mit diesem Titel prangen will. Er starb grau an Jahren wie an Verdiensten; hinterließ ein Vermögen von 70000 Thalern, und eine herrliche musikalische Bibliothek, welche der König für 20000 Thaler abkaufte. Friedrich ließ ihm ein treffliches Grabmal setzen: auf schwarzem Marmor ruht seine Büste von weißem Marmor; unten sieht man eine Flöte mit Lorbeer umwunden; die Inschrift heißt: „**Manibus Quanzii. Instruxit Regem Friedericum secundum.**“

Die Familie der Benda, die sich bis auf unsere Zeiten in verschiedene Zweige verbreitete, hat manchen großen Tonkünstler hervorgebracht. Hier ist die Rede von den zwei berühmten Violinisten.

Der ältere Franz Benda trat schon in die Dienste Friedrichs, als er noch Kronprinz war. In seinen besten Jahren spielte er die Violine als ein Zauberer. Er bildete sich, wie alle große Genies, selber. Den Ton, den er aus seiner Geige zog,

war der Nachhall einer Silberglocke. Seine Harpeggi sind neu, stark, voll Kraft; die Applicaturen tief studiert, und sein Vortrag ganz der Natur der Geige angemessen. Er spielte zwar nicht so geflügelt, wie es jetzt unsre raschen Zeitgenossen verlangen; aber desto saftiger, tiefer, einschneidender. Im Adagio hat er beinahe das Maximum erreicht: er schöpfte aus dem Herzen — und drang in die Herzen, und man hat mehr als einmal Leute weinen sehen, wenn Benda ein Adagio spielte. Seine für die Violine herausgegebenen Stücke aller Art werden noch jetzt als Uebungen von den Violinisten allgemein gebraucht. Keiner unter den berlinischen Kammermusikern wußte die Gründlichkeit so mit der Grazie zu verbinden, wie Er; daher dauert sein Beifall noch immer fort. Als Lolli in Berlin war, spielte ihm Benda ein Adagio, obgleich seine Hände schon sehr steif waren, so unaussprechlich sangbar, daß Lolli mit Entzücken zerfloß und ausrief: »O könnt' ich so ein Adagio spielen! aber ich muß zu viel Harlekin seyn, um meinen Zeitgenossen zu gefallen.« Benda componirte sehr viel, und doch werden seine Stücke jetzt immer seltener, weil dieser große Mann von seinen Compositionen mehr Abschriften nehmen, als stechen und drucken ließ. Von diesen hat man nur 12 Solos für die Geige, die in Paris gestochen wurden, und ein Flötensolo, das in Berlin herauskam. Zu wünschen wäre es, man machte seine Stücke, als eine wahre Violinschule, durch den Notendruck allgemeiner.

Seine Tochter Juliane Benda hat sich durch ihr schönes Flügelspiel, durch ihren herrlichen Gesang, und durch die lieblichen Lieder, die sie in

Musik gesetzt herausgab, allgemeinen Beifall in Deutschland erworben. Sein jüngerer Bruder Joseph Benda spielt die Violine gleichfalls sehr gut, reicht aber bei weitem nicht an seinen Bruder hinauf. Doch setzt er auch sehr schöne Stücke im Kammerstyl.

Schulz. Musikmeister bei dem französischen Theater in Berlin, hernach Kapellmeister beim Prinz Heinrich, legt sich meistentheils auf den Kirchenstyl. Er schreibt auch stark und gründlich, und hat den Contrapunkt vollkommen inne. Was ihn aber am meisten berühmt gemacht hat, das sind die vortrefflichen Artikel, welche von ihm, die Tonkunst betreffend, im letzten Theil des Sulzerischen Lexicons der schönen Künste vom Buchstaben S an stehen. Seine Grundsätze sind groß und meist richtig; sein deutscher Styl ist rein und körnig; seine musikalischen Kenntnisse sind aus der Erfahrung und eignem tiefen Nachdenken abgeschöpft. Er ist einer der Ersten, der das Bedürfniß fühlte, den ästhetischen Theil der Tonkunst, wie den mathematischen zu bearbeiten. Da er ein studierter Musiker ist, und die mit der Musik verwandten Wissenschaften und Künste genau kennt; so läßt sich auch von seinen Schriften nichts anderes als etwas Gründliches und Schönes erwarten. Schade! daß wir nur abgerissene, in alphabetischer Ordnung vorgetragene Grundsätze von ihm haben, woraus sich sein System schwerlich bestimmen läßt.

Friedmann Bach. Unstreitig der größte Organist der Welt! Er ist ein Sohn des weltberühmten Sebastian Bachs, und hat seinen Vater im Orgelspiel erreicht, wo nicht übertroffen. Er be=

Bayerische Staatsbibliothek München

sitzt ein sehr feuriges Genie, eine schöpferische Einbildungskraft, Originalität und Neuheit der Gedanken, eine stürmende Geschwindigkeit, und die magische Kraft, alle Herzen mit seinem Orgelspiel zu bezaubern. Der Natur der Orgel hat er sich ganz bemächtigt; sein Registerverständniß hat ihm noch niemand nachgemacht. Er mischt die Register, ohne sein Spiel nur einen Augenblick zu unterbrechen, — wie der Maler seine Farben auf der Pallette; und bringt dadurch ein bewundernswürdiges Ganzes hervor. Seine Faust ist eine Riesenfaust, die durch tagelanges Spielen nicht ermattet. Contrapunkt, Ligaturen, neue ungewöhnliche Ausweichungen, herrliche Harmonien und äußerst schwere Sätze, die er mit der größten Reinigkeit und Richtigkeit herausbringt, herzerhebendes Pathos, und himmlische Anmuth, — all dieß vereinigt Zauberer Bach in sich, und erregt dadurch das Erstaunen der Welt. Ist die Orgel gut und vollständig, so verlangt man keine Instrumentenbegleitung mehr, wenn Bach spielt: er ersetzt ein Orchester von hundert Personen durch seinen Schöpfergeist. Außer seinem großen Vater, hat noch niemand das Petal mit dieser Allgewalt regiert, wie er. Er nimmt das Thema einer Fuge mit den Füßen auf; macht Mordenten und Triller mit den Füßen, und durchdringt die allerzahlreichste Gemeinde mit seinem Fußtritt. Schade! daß seine Orgelcompositionen kostbarer und seltener als Gold sind; doch ist es ein Trost für die Kunst, daß dieser erste Meister seine Orgelstücke selbst sammelt, und versprochen hat, sie nach seinem Tode herauszugeben.

Elisabeth Mara, geborene Schmehling. Sie und die oben bezeichnete Gabrieli wetteifern mit einander um den Lorbeer des Gesanges; alle wahren Kenner aber haben ihn bereits für die Mara entschieden. Ihre Tonleiter ist von erstaunlichem Umfang: sie reicht vom Tenor a bis ins c, folglich durch neunzehn goldene Sprossen, mit höchster Feinheit und Richtigkeit hinauf. Sie liest alles vom Blatt weg, was man ihr vorlegt; ist im Adagio so stark, wie im Allegro. In ihren Bravour=Arien bringt sie die erstaunenswürdigsten Läufer mit der äußersten Genauigkeit heraus; Sechzehntel und Zweiunddreißigstel stößt sie mit solcher Kraft ab, daß es ihr kein Violinist gleichthut. Ihre Stimme ist klar und durchschneidend. Sie singt mit ganzer und gebrochener Stimme oder (sotto voce) mit gleicher Schönheit. Ihre Triller, Fermaten, Mordenten, Läufer, Mezzotinto, sonderlich ihre Cadenzen sind unvergleichbar schön. Alles dieß vereinigt sie mit einer Herzensfülle, die in jeden Hörer überströmt, und ihn mit Entzücken erfüllt. In jedem Style sind sie gleich vortrefflich. Ihr gelingt ein Lied, wie ein Choral, weil sie die weißen Noten mit ausnehmender Kraft hebt und trägt. Sie hat nie in der Komischen gesungen, doch hat sie, wie alle große Singerinnen, Launen — und bleibt sich nicht immer gleich. Als der Großfürst in Berlin war, sollte sich die Mara in einer neuen Oper auszeichnen. Sie sang aber aus Caprice schlecht, weil man ihr nicht diejenige Rolle gab, die sie verlangte. Lächelnd sagte der König zu dem Großfürsten: «Leichter wird mir es, die 200000 Köpfe meines Heers zu lenken, als dies

Weiberköpfchen hier.« Ihr Mann, Mara, ist ein sehr guter Violoncellist, nur zu sehr für sich eingenommen.

Duport der Aeltere hat ihn gedemüthiget; denn dieser spielt das Violoncell mit solcher Zauberkraft, daß man schwerlich seines gleichen in Europa finden wird. Er lenkt den Bogen wie im Sturme, und regnet Töne herunter. Er schwindelt über die äußerste Höhe des Griffbrets hinaus, und verschwindet endlich im zartesten Flagiolettenton. Seine Concerte und Sonaten sind so schwer gesetzt, daß sie nur Jäger in Anspach herauszubringen weiß.

Ernst Eichner. Dieser Liebling der Grazien spielte den Fagot mit ungemeiner Anmuth. Er nahm ihm seinen brummenden moquanten Ton ganz und gar, und stimmte ihn zum feinsten Tenor, und zum lieblichsten Conter-Alt hinauf. Holde Anmuth und zerschmelzende Süßigkeit war sein Vortrag, so wie der Styl seiner Compositionen. Nur häuft er zu viel Zuckerwerk in seine Compositionen, und zerstört dadurch die Einheit des Satzes. Daher wird sein Styl öfters fleckig, und manches Stück von ihm scheint mehr als ein Motiv zu haben. Friedrich der Große pflegt ihn nur Desert zu nennen; hingegen der Kronprinz genoß ihn als starke Speise. Er blieb sein Liebling bis er starb — leider! für die musikalische Muse viel zu früh!

Reichard. Mit diesem Manne, den erst die Nachwelt groß nennen wird, begann eine ganz andere musikalische Epoche zu Berlin. Der König machte ihn zum Capellmeister seines Musikchors und Orchesters:

eine höchst wichtige Stelle, wenn man es nicht vergißt, daß er Grauns Nachfolger war! Er bildete sich zu dem großen Posten eines Capellmeisters durch Selbststudium und Reisen. Das Clavier und die Violine spielte er mit großer Leichtigkeit, und bis zur Meisterschaft. Sein Satz ist meisterlich. Er zieht das Genie der musikalischen Krittelei vor, und behauptet: Gedanken des Genies lassen sich nicht immer entziffern, wie es seine Vorgänger verlangten. Anatomirte Schönheit scheint ihm ein Unding zu seyn. Er stürzte sich in den gährenden Klumpen kalter Theorie, wie Curtius in Pestpfuhl; nur mit dem Unterschied, daß sich die Seuche nicht ganz legte. Er ist Schriftsteller, Componist und Virtuos. Seine Grundsätze über die verschiedenen Style der Tonkunst sind unverbesserlich. Der Gesang geht ihm über alles, und die deutsche Dichtkunst zieht er allen andern für die Musik vor. Seine Opern, seine Concerte und Kammerstücke überhaupt, sind in sehr schönem Style bearbeitet. Unter den musikalischen Schriftstellern ist er einer der ersten. Sein Vortrag ist vortrefflich. In seinen musikalischen Reisen sowohl, als in seinen Briefen schwimmen Grundsätze, die der wahre Musiker mit Sorgfalt herausangeln muß. Sein musikalisches Kunstmagazin ist voll von großen Bemerkungen, die nur der Dümmling verkennen kann. Er hat einige Gesänge aus der Messiade in Musik gesetzt, die mit dem großen Dichter wetteifern, und ein sicherer Beweis von seinem erhabenen Geschmack ist, wenn Reichard sagt: Er könne keinen größern Dichter als Klopstock; so beweist das zur

Genüge sein richtiges Gefühl. Was er vom Choral sagt, und von der Einkleidung des Kirchengesangs überhaupt, ist beinahe apostolisch: er ist hierin mit Recht ein Liebling Lavaters und aller Frommen. Seine vielen Feinde zog er sich dadurch zu, daß er zu hastig gegen den Strom schwamm, und auf einmal der Theorie- und der Modewuth steuern wollte: sicher wird also erst die Nachwelt das Verdienst dieses Mannes entscheiden. Gewiß ist es aber, daß er mehr will, als er durchsetzen kann; er ist gleichsam ein musikalischer Pietist.

Friedrich der Große selbst vollendet endlich die Rolle des erhabenen musikalischen Schauspiels zu Berlin. Hinter ihm war es Nacht, und vor ihm ging ein Licht auf, in welchem sich ganz Europa sonnte und wonnte. So wie er in allem Schöpfer war, so auch in der Tonkunst. Aeußerste, auf Urgrundsätze zurückgeführte Genauigkeit, war sein erstes Gesetz. Diesem Gesetze blieb er unwandelbar treu, und ließ die modischen Erfindungen in der Tonkunst eben so gleichgültig darum schwärmen und sausen, — wie den Schlachtsturm um seine Ohren. Er hörte alles. Die größten Virtuosen der Welt hatten in Berlin ihr Odeum; er aber urtheilte immer nach seinen einmal angenommenen Grundsätzen. Alle Gaukeleien der Tonkünstler ohne inneres Mark, das heißt, ohne richtig bestimmte Theorie, — glitschten an seiner Felsenseele wie Staubregen ab. Er selber spielte die Flöte als Meister, accompagnirte vortrefflich mit dem Flügel, und verstand den Satz meisterhaft. Zu vielen der Graunischen Arien hat er

die Modiven angegeben. Mit einem Wort: Friedrich der Große ist auch der Schöpfer einer der ersten musikalischen Schulen, so wie er der Schöpfer einer der berühmtesten politischen und tactischen Schulen der Welt ist.

Sächsische Schule.

Die Sachsen haben sich von den ältesten Zeiten her durch ihren Hang für die Tonkunst ausgezeichnet. Wittekind, ein wahrhaftig großer Mann — hielt ein Chor Sänger und Instrumentisten, wodurch er seine Heere zum Streit beflammte. Als das Christenthum in Sachsen eingeführt wurde, so war Otto der Erlauchte der Erste, der die Kirchenmusik in seinen Staaten einführte. Der lateinische Gesang fand zwar lange Widerstand bei den Sachsen; endlich aber brach er doch durch unter den Herzogen aus dem billungischen Stamme. Heinrich der Löwe verbesserte die Kriegsmusik, und führte nie seine Heere ins Schlachtfeld, ohne die mutherweckende Tuba. Er selbst blies die Trompete als Meister, und pflegte zu sagen: Ohne Sang gibts keinen Waffendrang. Und so ging es fort bis auf die Zeiten Luthers, dessen unsterbliches Verdienst um die Musik wir schon oben gezeigt haben. Den Sachsen haben wir den herzergreifenden Kirchengesang zu verdanken. Ehemals war es durch ganz Deutschland Sitte, daß nur die Chorherrn und Chorknaben sangen. Aber Luther behauptete mit vollem Rechte, daß der Gesang ein

Theil des Gottesdienstes sey; und von dieser Zeit an tönten alle Tempel von heiligen Hymnen wieder. Von Sachsen aus verbreitete sich diese große Sitte durch ganz Deutschland; und ist in den neuesten Zeiten durch die Reformation der Katholiken allgemein geworden. Die Feinde Luthers pflegten zu sagen. »Luther hat uns mehr durch Sang als durch seine Lehre geschadet.«

Moriz unterhielt ein vortreffliches Musikchor. Er führte die figurirte Kirchenmusik durch ganz Sachsen ein, legte Singschulen an, und gab ihren Vorstehern den Titel Cantoren. — Bis auf den heutigen Tag sind diese vortrefflichen Musikanstalten in Sachsen und haben die größten Musiker hervorgebracht, welche der Stolz Deutschlands und der Neid des Auslandes sind. Ja, die Sachsen haben sich durch viele Jahrhunderte in der Musik so ausgezeichnet, daß die Welschen unter dem Wort Sassone ganz Deutschland begreifen — ein Land, das sie allein für ihre würdige Nebenbuhlerin in der Tonkunst erkennen. Als Churfürst August König von Polen wurde, da bekam die Tonkunst daselbst einen neuen Schwung, und ihre bisherige Einfalt artete fast in persische Schwelgerei aus. Er verschrieb die größten Sänger und Componisten aus Italien, und war einer der Ersten, der den welschen Geschmack mit dem deutschen verflößte. — Diese Verflößung ist von Augusts Zeiten an ein Hauptcharakter der deutschen Tonkunst worden. Es gehört daher ein großer Kenner dazu, das Eigenthümliche des urdeutschen musikalischen Styls von der Vermischung mit dem welschen zu sondern.

Unter diesem prachtliebenden Könige wurden zuerst Opern nach welschem Geschmack aufgeführt, und zwar mit größerer Pracht, als in Italien selbst. Elephanten und Löwen sah man da nicht ausgestopft, wie in Welschland, sondern in furchtbarer Wirklichkeit auftreten. Decorationen, Maschinerien, Flugwerk, das alles erblickte man zum erstenmal in Deutschland in seiner vollen Herrlichkeit. Nur war sein Orchester zu stark und zu sehr durch einander gemischt, als daß es gehörig hätte wirken könneu: man verglich es mit dem Tosen des Meeres, das die hülferufende Stimme des Nothleidenden verschlingt. Von dieser Zeit an bekam der Geschmack der Sachsen in der Tonkunst eine neue Richtung; denn alle übrigen Sachsen bildeten sich nach Dresden.

August II. behielt diesen Enthusiasmus für die Tonkunst. Die Opern dauerten in ihrer ungewöhnlichen Pracht fort, daß sogar Welsche herbeiströmten, und mit heimlichem Neide den Fortgang der sächsischen Tonkunst anschielten. Unter seiner Regierung hat sich das Orchester immer mehr abgeglättet, und Stärke mit Anmuth zu vereinigen gelernt. Die größten Componisten der Welt sind aus dieser Schule hervorgegangen, und zwar nicht bloße Grübler und Krittler, sondern gründliche, wahrhaft genialische Tonsetzer, die geradezu aufs Herz wirkten.

Die ersten Capellen Europens sind in diesem Jahrhunderte mit Sachsen besetzt gewesen. Sie, die Sachsen allein, können mit ganz Welschland, ohne das übrige Deutschland wetteifern. Wenn die Tonkunst einen Tempel hätte, so müßten fol-

gende Büsten darin als heilige Denkmäler aufgestellt werden.

Joh. Dav. Heinichen, groß im Kirchenstyl, größer noch in der musikalischen Theorie. Sein Generalbaß in der Composition ist bis auf unsere Zeiten von allen gründlichen Musikern als ein kanonisches Buch verehrt worden. Er drang tief ins Wesen der Tonkunst ein, berechnete ihre feinsten Verhältnisse, zeigte die Mystik der gegenseitigen Bewegung, oder den Motus contrarius; lehrte die Bässe mit äußerster Gewissenhaftigkeit beziffern; machte den Accompagnisten auf die Beugsamkeit aufmerksam, sich unter den Sang zu schmiegen, und gab die herrlichsten Grundsätze zur Setzkunst. Indessen blickt durch seinen Satz eine gewisse Aengstlichkeit durch, die seine allzu weit ausgebreiteten theoretischen Kenntnisse veranlassen mußten.

Sebastian Bach. Unstreitig der Orpheus der Deutschen! unsterblich durch sich, und unsterblich durch seine großen Söhne. Schwerlich hat die Welt jemals einen Baum gezeugt, der in einer Schnelle so unverwesliche Früchte trug, wie dieser Cedernbaum. Sebastian Bach war Genie im höchsten Grade. Sein Geist ist so eigenthümlich, so riesenförmig, daß Jahrhunderte erfordert werden, bis er einmal erreicht wird. Er spielte das Clavier, den Flügel und das Cymbal mit gleicher Schöpferkraft; und in der Orgel — — wer gleicht Ihm? wer war ihm je zu vergleichen? — Seine Faust war gigantisch. Er griff z. B. eine Duodezem mit der linken Hand und colorirte mit den mittlern Fingern dazwischen. Er machte Läufe auf dem Pedal mit der äußersten Genauigkeit;

zog die Register so unmerklich durch einander, daß der Hörer fast unter dem Wirbel seiner Zaubereien versank. Seine Faust war unermüdet und hielt tagelanges Orgelspiel aus. Er spielte das Clavier eben so stark als die Orgel, und umschrieb alle Theile der Tonkunst mit atlantischer Kraft; der komische Styl war ihm so geläufig, wie der ernste. Er war Virtuos und Componist in gleichem Grade. Was Newton als Weltweiser, war Bach als Musiker. Er hat sehr viele Stücke gesetzt, sowohl für die Kirche, als für die Kammer, aber alles in einem so schweren Style, daß seine Stücke heut zu Tage höchst selten gehört werden. Seine Jahrgänge, die er für die Kirche schrieb, trifft man jetzt äußerst selten an, ob sie gleich ein unerschöpflicher Schatz für den Musiker sind. Man stößt da auf so kühne Modulationen, auf eine so große Harmonie, auf so neue melodische Gänge, daß man das Originalgenie eines Bachs nicht verkennen kann. Aber die immer mehr einreißende Kleinheitssucht der Neueren hat an solchen Riesenstücken beinahe gänzlich den Geschmack verloren. Eben dieß läßt sich von seinen Orgelstücken behaupten. Schwerlich hat je ein Mann für die Orgel mit solchem Tiefsinn, solchem Genie, solcher Kunsteinsicht geschrieben, als Bach — aber es gehört ein großer Meister dazu, wenn man seine Stücke vortragen will; denn sie sind so schwer, daß kaum zwei bis drei Menschen in Deutschland leben, die sie fehlerfrei vortragen können. Eine Phantasie, eine Sonate, ein Concert oder figurirter Choral für die Orgel von Bach gesetzt, — hat gewöhnlich sechs Zeilen: zwei

für das obere Manual, zwei fürs untere und zwei für das Pedal. Die Register sind meistens bemerkt, die man in der Geschwindigkeit zu ziehen hat. Das Pedal ist ungewöhnlich beschäftigt, und die Ligaturen, die laufenden Sätze und andere Verzierungen für die Orgel sind so schwer gesetzt, daß man oft stundenlang über einer Zeile nachdenken muß. Ueberdieß hat öfters die linke und rechte Faust Decimen- auch Duodecimen-Griffe, die nur ein Gigant herausbringen kann.

Bachs Clavier-Arbeiten haben zwar die Grazie der heutigen nicht, sie ersetzen aber diesen Mangel durch Stärke. Wie viel könnten unsere heutigen Clavierspieler von diesem unsterblichen Manne lernen, wenn es ihnen nicht mehr um den leichten Beifall der Modeinsecten, als um den wichtigern großer Kunstverständigen zu thun wäre! — Die Bachischen Stücke sind nicht Uebersetzungen aus andern Instrumenten, sondern wahre Clavierstücke: er verstand die Natur des Instruments ganz; seine Sätze stärken die Faust, und füllen das Ohr. Beide Hände sind in gleicher Beschäftigung, so daß nicht die linke erlahmt, wenn die rechte erstarkt. Auch hat er einen solchen Reichthum von Ideen, daß ihm niemand als sein eigener großer Sohn darin gleich kommt. Mit all diesen Vorzügen verband Bach noch das seltenste Talent zur Unterweisung. Die größten Orgel- und Flügelspieler durch ganz Deutschland haben sich in seiner Schule gebildet; und wenn Sachsen hierin noch bis diese Stunde einen merklichen Vorzug vor andern Provinzen hat; so muß es dieß dem gedachten großen Manne allein verdanken.

Händel. Wieder ein Riese! Er war auf der Universität Halle geboren, und zeigte von Jugend auf ein außerordentliches musikalisches Genie. Der erst gedachte große Bach war von Kindheit an sein vertrautester Freund. — Händel spielte die Orgel und das Clavier vortrefflich, und machte sich dadurch schon in seiner Jugend weit und breit bekannt. In seinem dreizehnten Jahre setzte er schon eine Oper in Hamburg. Er reiste darauf nach Italien, und schrieb daselbst Opern und andere Stücke, die ungewöhnlichen Beifall fanden. Auch besiegte er da den großen Scarlatti im Clavier; und hatte noch nicht 24 Jahre erreicht, so war sein Ruhm in Europa allgemein. Einige reisende Engländer nahmen ihn mit sich nach London; und hier war es, wo er endlich den Drehkreis fand, der weit genug für seinen Genius war. Er wurde daselbst königlicher Capellmeister, und spielte über fünfzig Jahre lang eine Rolle, dergleichen wohl kein Musiker jemals in England gespielt hat. Er wurde von den Britten fast angebetet, und erwarb sich ein sehr großes Vermögen. In Westmünster unter den größten Männern der Nation hat er jetzt sein Grab. Kein Musiker ist aber auch je in den Geist der Britten so tief eingedrungen, wie dieser. Zuerst studirte er die englischen Dichter mit dem größten Eifer; dann setzte er einige ihrer besten Stücke in Musik. Alexanders Fest von Dryden hat seinen Ruhm auf immer befestigt. Dieses Stück wird alle Jahre noch in London am Cäciliatage mit immer wachsendem Beifall aufgeführt. Es ist einfach, erhaben und reich an Geniezügen. Händel hat den Geist des genialischen

Dryden so ganz erreicht, daß es seitdem kein Musiker wieder wagte, diese Meisterpoesie in Musik zu setzen.

Ramler hat einen deutschen Text unter diese Composition verfertigt, wodurch der Deutsche in den Stand gesetzt wird, selbst über den Ausdruck zu urtheilen. Auch die Cantate Cäcilia vom Pope hat Händel componirt, und fast mit gleichem Glücke. Pope reichte dem Tonsetzer nicht so reichen Stoff zu großen Gedanken dar wie Dryden, daher konnte auch Händel hier sein Genie nicht so äußern. Doch ist auch dieses Stück von den Engländern sehr gut aufgenommen worden, und wird noch heute öfters in London aufgeführt. Händel hat sehr viele Opern verfertigt — in welscher und englischer Sprache, wobei sein Beifall bis ans Ende stieg. Der Geist seiner Opern hat etwas ganz Eigenthümliches. Diejenigen, so er in Welschland setzte, sind bis auf einige Mienen deutscher Eigenheit ganz welsch. Die in England verfertigten haben sehr viel vom eigenthümlichen Charakter dieser Nation angenommen. Händel wählte zum Beispiel oft ein allgemein beliebtes Volkslied und brachte es mit Verschönerungen und künstlichen Abwechslungen aufs Theater. Diesem Kunstgriff hat er die enthusiastische Verehrung zu danken, womit ihn die Britten bis ans Ende seiner Laufbahn belohnten; und noch jetzt behaupten sie, Händel übertreffe alle Musiker, die jemals gelebt haben. Auch die Kirchenstücke, welche Händel in London verfertigte, sind bis auf diese Stunde von keinem andern verdrängt worden.

Händel war ein vortrefflicher Contrapunktist, doch

opferte er niemals das Genie der Kunst auf, wie man einigen seiner Landsleute mit Recht vorwirft. Auch seine Kammerstücke, sonderlich einige Orgelsonaten und Fugen, werden sich erhalten, so lange noch wahrer musikalischer Geschmack in der Welt seyn wird. Händel war ein Mann von ungewöhnlicher Leibeskraft; einer der stärksten Esser in London und nie in seinem Leben krank. — Mit einem solchen Körper konnte ein solcher Geist Thaten thun! — Händel war z. B. fähig, stundenlang mit der größten Force auf der Koppel zu spielen, ohne sich über Müdigkeit zu beklagen. Seine Faust war so weitgriffig wie Bachs seine; daher sind einige Sätze in seinen Orgelstücken so schwer herauszubringen. Auch die Theorie anderer Instrumente verstand Händel vollkommen. Kurz, er ist eines der ausgebildetsten Genies, die jemals gelebt haben.

Gottfr. Aug. Homilius. Ein sehr gründlicher Kirchenstylist. Er verstand sonderlich die Kunst, einen Chor zu setzen, meisterhaft. Einfalt, Hoheit und Würde charakterisiren seine Chöre. Er sucht nicht ängstlich harmonische Gänge — und findet sie doch. Man fängt jetzt an, seine Arbeiten in Druck zu geben, und zwar eben zu gelegener Zeit: denn die Kirchenmusiker verfallen unter den Protestanten immer mehr. Homilius hat auch das Verdienst, manchen gründlichen Künstler gebildet zu haben, worunter gewiß Hiller einer der ersten ist. Wenn Homilius die Rosalien zu häufig braucht, so muß man es mit dem Geiste seiner Zeit zu entschuldigen wissen. Noch vor dreißig bis vierzig Jahren konnte man die Wiederholung

eines Satzes in einer andern Tonart gar wohl hören, und glaubte die Wirkung dadurch zu verstärken.

Lorenz Christoph Mizler von Kolof. M. Ph. Dr. der Arznei Gel. Hofrath, Leibmedicus und Historiograph zu Warschau, hielt sich mehrentheils in Warschau auf, spielte das Clavier sehr gut, und ist einer der berühmtesten deutschen musikalischen Schriftsteller. Seine musikalische Bibliothek war das erste deutsche Journal. Es ist in einem guten Tone und mit vieler Einsicht verfaßt. Mizler hatte die musikalische Geschichte gründlich studiert; nur ist seine Theoriewuth unerträglich. Er glaubte z. B., die mathematische Berechnung eines Stücks sey das Wesen der Tonkunst: dadurch wurden seine eignen Compositionen steif und geschmacklos, und schon bei seinen Lebzeiten zu Warschau, Leipzig und Dresden ausgepfiffen. Inzwischen gebühret Mizlern immer der Dank der Nachwelt, daß er so viel rühmlichen Fleiß auf die Theorie der Musik verwandte. Man kann noch heute sehr viel aus seinen Schriften lernen, wenn man Geduld genug hat, sich durch seine Spitzfindigkeiten hindurchzuarbeiten.

Joh. Gottfr. Müthel. Aus Bachs Schule; einer der ersten und tiefsinnigsten Orgel- und Flügelspieler. Seine Stücke haben ein ganz eigenthümliches Gepräge — dunkel, finster, ungewöhnlich modulirt, eigensinnig in den Gängen, und unbeugsam gegen den Modegeschmack seiner Zeitgenossen. Aber eben dies originelle Gepräge seines Geistes verdient es, daß ihn der Clavierist studiere, und sich dadurch an Mannigfaltigkeit des Vortrags gewöhne. Müthel selbst ist ein vortreff-

licher Spieler, dem selbst Burney volle Gerechtigkeit wiederfahren ließ, und der verdiente in der musikalischen Welt bekannter zu seyn, als er es wirklich ist. Allein er hüllt sich in seine Verborgenheit ein, und liefert uns nur von Zeit zu Zeit Concerte, Sonaten und andere Clavierstücke, welche mein Urtheil rechtfertigen.

Hiller. Musikdirector in Leipzig; der Lieblingscomponist der Deutschen. So sehr Hiller den welschen Gesang studierte, so studierte er doch noch weit mehr den deutschen, daher schneiden seine Gesänge so tief in unser Herz ein, daß sie durch ganz Deutschland allgemein geworden sind. Welcher Handwerksbursche, welcher gemeine Soldat, welches Mädchen singt nicht von ihm die Lieder: »Als ich auf meiner Bleiche rc.« »Ohne Lieb und ohne Wein rc.« und verschiedene andre? Im Volkstone hat Hillern noch niemand erreicht. Er ist der Erste, der nach Standfuß komische Opern in deutscher Sprache auf die Bühne gebracht hat. Sein lustiger Schuster — seine Jagd; sein Dorfbarbier; sein Erntekranz, und mehrere andere Opern haben allgemeine Sensation in Deutschland hervorgebracht. Es gibt kein Theater unter uns, wo sie nicht mehr als einmal aufgeführt worden wären: und dieß hat man nicht sowohl dem Texte, der oft ziemlich naseweis ist, sondern vielmehr dem herrlichen Gesange zuzuschreiben, womit Hiller diese Opern zu beseelen wußte. Auch in der höhern Arie hat sich Hiller oft als Meister gezeigt. Wer kann z. B. das Stück: »Bild voll göttlich hoher Reize rc.« ohne Entzücken anhören? Auch seine Chöre sind gut bearbeitet, und zeigen einen Mann an, der

die Tonkunst auf allen Seiten studiert hat. Da Hiller ungemein vieles schrieb, so wurde er sich oft sehr ungleich; das Lied aber gelang ihm immer. Er gab Kinderlieder und mehrere Sammlungen von deutschen Gesängen heraus, die alle noch lange tönen werden, wenn schon tausend Modelieder verhallt sind. Auch als theoretischer Schriftsteller hat sich Hiller zu seinem Ruhme gezeigt. Er schrieb einige Jahre musikalische Neuigkeiten, die er zuletzt als eine Zeitung herausgab, worin viel Geschmack und Kenntniß herrscht. Durch dieses Blatt sind manche wichtige musikalische Bemerkungen unter uns in Curs gekommen. Hiller zeigte sich zwar als großer Theoret; er setzte sich aber doch dem theoretischen Unfug entgegen, indem er uns mehr auf die Aesthetik der Tonkunst aufmerksam machte. Schade, daß seine Zeitung nicht fortgesetzt worden! Sein wichtigstes Werk ist seine vortreffliche »Anweisung zur Singkunst,« die er mit den nöthigen Mustern zu Leipzig in Quart herausgab. Sein Styl ist schön und sachgemäß; die Grundsätze sind von den größten Meistern, und aus eigner Erfahrung abgezogen; die Beispiele nach den Bedürfnissen unsrer Nation gewählt, und auch auf den Choralgesang ausgedehnt. Wenn man damit verbindet, was Vogler über die Bildung der Stimme gesagt hat, so besitzen wir Deutsche in diesem Fach etwas Vollständiges, womit wir dem Auslande Trotz bieten können. Hiller hat nach diesen Grundsätzen eine Singschule in Leipzig angelegt, woraus bereits die größten Sänger und Sängerinnen hervorgegangen sind.

Johann Gottfried Walter. War Musikdirector in Weimar. Er spielte die Orgel meisterhaft, und setzte ein paar Kirchen-Jahrgänge mit vieler Gründlichkeit. Was ihn aber am meisten berühmt machte, war sein musikalisches Lexikon. Vor ihm hatte noch niemand ein Buch dieser Art geschrieben. Es ist für seine Zeiten ungemein reichhaltig, und auch heutiges Tags noch ein unentbehrliches Hülfsmittel, sonderlich was den historischen Theil der Musik betrifft. Die Ausländer, vorzüglich Martini, sprechen mit vieler Achtung davon. Es wäre zu wünschen, daß dieses Buch von einem Hiller oder Forkel wieder neu aufgelegt und mit den nöthigen Vermehrungen bereichert würde. An Hülfsmitteln fehlt es uns jetzt ganz und gar nicht, da Rousseau, Mizler, Marpurg, Gerbert, Forkel und andere, vortreffliche Beiträge dazu geliefert haben. Walters Sohn war einer der besten Organisten Deuschlands, sonderlich ein Meister im Pedal; nur verkünstelte er den Choral zu sehr. Er war lange Musikdirecter in Ulm, und starb zu Weimar in seiner Vaterstadt.

Scheibe. Ein großer Theoret, und ein vortrefflicher Setzer. Er wurde Capellmeister in Copenhagen, und lieferte manches Werk, das auf Unsterblichkeit Anspruch macht. Wenige Tonsetzer wußten das Recitativ so meisterhaft zu bearbeiten, wie er; auch seine Arien sind reich an lieblichen Gängen, und seine Chöre volltönig und stark. Die von ihm gesetzten italiänischen Opern erhielten nicht so viel Beifall, weil er vielleicht nicht Stärke genug in der italiänischen Sprache

besaß. Dagegen ernteten seine deutschen Stücke allgemeines Lob. Die größten Dichter, Klopstock, Gerstenberg, Schlegel und mehrere, lieferten ihm Poesien, die er mit vielem Ausdruck in Musik setzte. Seine Ariadne auf Naxos, und Cephalus und Procris, sind seine Meisterstücke. Er setzte auch viel für die Kirche, mit echtem Verständnisse des Kirchenstyls. Nebstdem besaß er eine ausgebreitete Gelehrsamkeit, besonders in der schönen Literatur: daher ist sein Styl mehr als correct, er ist schön. Wir besitzen einen reichen Vorrath musikalischer Schriften von ihm, welche den tiefen Forscher in der Tonkunst, wie den Mann von richtigem Geschmack verrathen. Der unsterbliche Lessing hielt ihn für den besten musikalischen Schriftsteller Deutschlands. Er verbreitete sich über alle Zweige der Tonkunst. Seine Anleitung zur musikalischen Setzkunst, wovon er kurz vor seinem Tode den ersten Band in Quart herausgab, ist das Resultat eines vieljährigen tiefen Forschgeistes. Schwerlich ist auch über dieses große Thema ein besseres Werk geschrieben worden! Wie sehr muß man es daher beklagen, daß der Tod des vortrefflichen Mannes diese unschätzbare Arbeit unterbrach! Kurz, Scheibe war einer der gelehrtesten Musiker unsers Jahrhunderts! Was ist der hoch berühmte Doctor der Musik, Burney, gegen einen Scheibe?

Schweizer. Einer der berühmtesten und beliebtesten Tonsetzer der neuern Zeit. Er vereinigt tiefe Gründlichkeit mit ungemeiner Anmuth; ja, sein Geist verräth in seinen Arbeiten einen gewissen Hang zur Größe, der seine Stücke vor vielen andern auszeichnet. Nachdem er sich zuerst durch

verschiedene kleinere Arbeiten berühmt gemacht hatte, so trat er endlich mit Wielands Alceste auf, und der laute Beifall unsers Volks rauschte ihm zu. Er hat nicht nur seinen Dichter vollkommen erreicht, sondern ihn in mancher Stelle an Empfindung und Ausdruck hinter sich gelassen. Wie unnachahmlich schön ist es nicht ausgedrückt, wenn Alceste wimmert: »O meine Kinder, meine Kinder!« o und welche neumodische welsche Arie kann mit der Alceste aus G. verglichen werden? das Wetteifern der obligaten Violinen mit dem Gesange thut die herrlichste Wirkung. Auch seine Chöre sind voll Pracht und Würde. Sein Geschmack ist nicht neu; dem ungeachtet pflückt er nur so viel Blumen aus den modernen musikalischen Beeten, als die Gründlichkeit seines Geistes vertragen kann. Seine zweite ernsthafte Oper Aurore, ebenfalls von Wieland poesirt, ist eben so schön und reich an Geniezügen: was er aber im komischen Felde gearbeitet hat, ist ihm nur halb gelungen; denn Schweizers Geist ist zu groß für die musikalische Hanswurstias. Seine ersten Opern sind indessen die Lieblingsstücke auf den ersten Theatern Deutschlands. Alle Freunde der Tonkunst bedauern es gewiß mit uns, daß unser vortrefflicher Schweizer, aus Hang zum bequemen Leben, viel zu wenig arbeitet.

Naumann. Ein geborner Sachse und jetziger Kapellmeister in Dresden. Er hat sich plötzlich durch ein echtes Meisterstück der musikalischen Welt angekündigt. König Gustav III. ließ nämlich eine Oper in schwedischer Sprache verfertigen, Cora betitelt, und Naumann setzte sie mit solchem Glück

in Musik, daß sie nicht nur in Schweden, sondern in der ganzen musikalischen Welt Nachgefühl erregte. Naumann in Dresden legte einen deutschen Text darunter, in Leipzig wurde darauf dies große Werk mit allgebührender Pracht herausgegeben. Tiefe Modulationen und neue Harmonien sucht man hier vergebens, wiewohl der Satz krystallrein ist; aber die Melodien sind desto lieblicher, und haben so sehr das Gepräge der Neuheit und der Grazie, daß man nichts damit vergleichen kann. Man schwimmt im Wonnegefühl dahin, wenn man die drei Schwestern im Sonnentempel, begleitet vom Hauche der süßesten Blasinstrumente, singen hört. Die Recitative sind sehr gut bearbeitet, und die Arien schmelzend. Wenn Venus einen Kapellmeister brauchte, so würde sie gewiß einen Naumann wählen; so ganz in Liebe getaucht sind seine Gesänge. Nur artet er meinem Gefühl nach zu oft in Weichlichkeit, manchmal gar in Wollust aus. Seine Töne verflößen sich gleichsam im Blute des Hörers, und reizen zum sinnlichen Genusse. Inzwischen muß man das für eine Folge vom Temperamente des Tonsetzers halten, denn jedes Werk ist des Meisters Nachbild. Naumann versteht die Kunst, blasende Instrumente am gehörigen Orte zu benützen, weit besser, als man es bisher von den Sachsen gewohnt war. Er hat noch Verschiedenes für die königliche Bühne in Stockholm gearbeitet, womit aber der König sehr karg thut. Einige Lieder, die wir von ihm besitzen, sind ganz vortrefflich geschrieben, sonderlich die Verliebten. Kurz, niemand versteht das Amoroso heutiges Tags besser, als der holde, so ganz in den Geist unsrer Zeit

versunkene Naumann. Hingegen kann man mit vollem Rechte behaupten, daß ihm bei diesem Studium des Anmuthigen, das Erhabene fast nie gelingen kann.

Georg Benda. Nicht nur der Größte unter allen seinen Brüdern, sondern einer der ersten Tonsetzer, die jemals gelebt haben — einer der Epochenmacher unsrer Zeit! Er ist gründlich, ohne pedantische Genauigkeit, hoch und niedrig, ernst und witzig; im Kirchen-, im Dramatischen- und Kammerstyle gleich vortrefflich. Seine melodischen Gänge sind ganz besonders einschmeichelnd für jedes gebildete Ohr, nur blickt zuweilen die ängstliche Miene der Kunst hervor; daher sind seine Arien nicht alle gut auswendig zu lernen. Hingegen sind seine Recitative und Chöre so meisterhaft bearbeitet, daß er hierin fast das Perihelium der Kunst erreicht hat. Wie unerreichbar sind die Chöre in seinen Opern, vorzüglich in Romeo und Julie! In welche Zauberlabyrinthe geflochten sind seine Duette und Terzette, wie meisterhaft weiß er die Worte des Dichters zu invertiren! Wenn Rousseau in seinem musikalischen Wörterbuch sagt: *der Text ist in der Hand des Componisten eine Pomeranze, die er so lange drückt, bis ihr der letzte goldne Tropfen entträufelt;* so hat dies schwerlich je einer besser gezeigt, als Jomelli und Benda.

Benda hat noch dies ganz Eigene, daß er, gegen das Herkommen, den Contrapunkt auch im *dramatischen* Style anwendet. Er braucht z. B. das Allabreve und Fugenartige mehr als einmal, und immer mit ausnehmender Wirkung. Auch als Er-

finder hat er sich rühmlichst gezeigt. Er war in Deutschland der Erste, der die musikalischen oder deklamatorischen Dramen in Aufnahme brachte, und die Sprache des Schauspielers durch seine Zaubermelodien hob. Diese seine große Erfindung ist unter dem Namen *Melodram* bald in ganz Europa mit allgemeinem Beifall aufgenommen worden: auch diese herrliche Idee ist also von ihm auf deutschen Boden verpflanzt worden. Durch sie ist die Würde der Deklamation auf den äussersten Gipfel erhoben. Jedes Zeichen der Bewunderung, Ausrufung, Frage; jedes Comma, jeder Ruhepunkt, jeder Strich des Denkens oder der Erwartung; jedes aufbrausende oder sinkende Gefühl des Deklamators; jede kaum merkliche Verflößung der Rede wird durch diese Art der Tonkunst ausgedrückt. Zuweilen stürzt auch die musikalische Begleitung in die Rede selber, aber nicht sie zu ersäufen, sondern sie auf ihren Fluthen zu tragen. Benda's Meisterstücke dieser Art sind: seine *Medea*, und *Ariadne auf Naxos*. In beiden Melodramen sind die Gedanken und Empfindungen des Dichters so ganz durch die Musik ausgedrückt, daß auch der geizigste Hörer befriedigt vom Parterre, oder aus der Loge geht. Die *Eröffnungen* zu diesen neuen Schauspielen und die darin vorkommenden *Märsche* sind einzig in ihrer Art. Alle bis jetzt in Gang gebrachten musikalischen Bewegungen hat Benda in diesen Dramen angebracht. Und doch ist alles so leicht gesetzt, daß nur mäßige Fertigkeit dazu gehört, um es schicklich vortragen zu können. Hang zur *süßen Schwermuth* scheint indessen doch der Hauptcharakter Benda's zu seyn: daher gelingen ihm Stellen dieser Art

immer vor allen andern. Das Entsetzliche und Schauervolle aber liegt nicht so ganz in seiner Sphäre. Er würde also auch nicht zu einem vollen musikalischen Ausleger Shakespeare's taugen. Seine Phantasie ist nicht wild, sondern dem Scepter der Vernunft unterthan. Sein Witz buhlt nicht durch Harlekinaden um den Beifall des Publikums; sondern er zeigt sich nur durch die liebliche Ausbildung seiner musikalischen Ideen. Sein Colorit ist nicht blendend, aber äußerst lieblich, und warm wie sein Herz. Auch das Naive gelingt ihm ausnehmend; nur das Groteskkomische mißlingt ihm immer. Den Gesang hat er mit großer Kraft und Wirkung studiert. Eine Stimme von mäßigem Umfange kann im Vortrag einer Bendaischen Arie glänzen.

Auch in Kirchenstücken hat sich dieser große Mann ausgezeichnet. Wir besitzen ein paar Kirchen-Jahrgänge von ihm, die es dem ganzen Deutschland beweisen, wie stark Benda im kirchlichen Pathos war. Wo es in unserm Vaterlande Kirchenmusik gibt, da sind auch seine Cantaten aufgeführt worden. Selbst in den kleinsten musikalischen Städten; auch auf Dörfern, wo man nur einigermaßen Musik kennt, ist Benda bekannt. Nur muß man bedauern, daß er die Diskantstimme bisweilen viel zu hoch gesetzt hat, als daß man sie überall herausbringen könnte. Das D z. B. gehört schon zur Leiter der Stimmen von großem Umfang.

Und doch ist mit allem Gesagten das Verdienst des großen Mannes noch nicht erschöpft. Er setzte auch verschiedene weltliche Cantaten in Musik. Wen reißt nicht seine Lalage von Kleist zum Ent-

zücken hin? Thränen stürzen, wenn die Stelle beginnt: Nur einen Druck der Hand rc., und endlich der Seufzer, mit dem das Stück schließt, das wimmernde Lalage! durchschneidet Mark und Bein. Auch die Clavierstücke dieses Meisters sind trefflich gerathen, und beweisen, daß sein großer Geist in verschiedenen Stylen mit Glück zu arbeiten wußte. Und diesen großen Beifall behauptet nun Benda seit dreißig Jahren, nicht in abnehmender, sondern in immer steigender Gradation. Welch einen Glanz verbreitet nicht dieser unsterbliche Mann auf die musikalische Geschichte unsers Vaterlandes!

Schuster, aus Dresden gebürtig, jetzt Kapellmeister in Neapel. Schon im fünf und zwanzigsten Jahre trat er als Nebenbuhler des großen Jomelli's auf, und rang ihm selbst in Neapel durch eine Oper den Preis ab. Sein Satz ist kühn und feuervoll. Er verbindet welschen Melodienschwung mit deutscher Gründlichkeit, und macht nicht immer Verbeugungen vor dem Modegeschmack unsrer verdorbenen Zeitgenossen. Er steigt zwar manchmal zum Hörer herab; aber noch öfter zieht er ihn zu sich hinauf. Er liebt mehr den simpeln, als den krausen Gesang. Seine Instrumenten-Begleitung ist feurig, ohne den Gesang zu übertäuben. Seine Modulationen sind kühn und überraschend; seine Arienmotive neu und eindringend. Seine Duette bearbeitet er mit Graunischem Genie. Nur vernachläßigt er zuweilen seine Chöre, die oft mehr brausen und toben, als durch richtige Harmonien auf den Hörer wirken. Schusters Ruhm ist in Neapel, Rom, Mantua, Florenz und Turin so verbreitet, daß ihn die Welschen selbst unter die er-

sten Tonsetzer der Zeit erhoben haben. So vortrefflich er im Opernstyl ist, so behaupten doch die Italiäner, daß er im Kirchenstyle noch trefflicher sey. Er hat für den letzten Papst, einen großen Kenner der Tonkunst, ein Oratorium verfertigt, wofür er tausend Zechinen, nebst einer goldenen, mit Brillianten besetzten Uhr erhielt. Dieser Umstand ist desto merkwürdiger, da Schuster ein Lutheraner ist. Er hat sogleich das Fortepiano, auf welchem er großer Meister ist, in Italien eingeführt, und dem stolzen Welschen die Manier gewiesen, dies Instrument zu behandeln. Schuster arbeitet schon seit vier Jahren an einer deutschen Oper, wozu ihm ein berühmter Dichter den Text geliefert hat. Wenn diese erscheint, so wird ihn Deutschland noch mehr kennen, und ihn so hoch schätzen, als ihn bereits das Ausland schätzt.

Rolle. Hat sich durch seine Kirchen-Jahrgänge, Kantaten, Oratorien, Motetten, Orgel- und Klavierstücke weltberühmt gemacht. Aeußerste Präcision des Satzes, Ernst und Würde im Ausdruck, herrliche Bässe zeichnen seine Musik aus. Seine Recitative sind mit vieler Kunst bearbeitet, und seine Chöre voll Hoheit.

Abraham auf Moria, und Lazarus, von dem innigen warmen Dichter Niemeyer verfertigt, sind seine Meisterstücke. Besonders kann man seinen Lazarus nicht anhören, ohne von der entzückenden Hoffnung der Auferstehung durchdrungen zu werden. Nur haben es die Hyperkrittler tadeln wollen, daß er Jesum singend eingeführt hat. Allein fürs erste mußte er hier dem Dichter folgen; und zweitens, ist aus der Geschichte gewiß, daß

Jesus in seinem Leben wirklich gesungen hat. Kurz, vor seinem Leiden stimmte er den gewöhnlichen Lobgesang an, der nach einer damals bekannten Melodie von allen gottesfürchtigen Juden mehrmals gesungen zu werden pflegte. Wer kann es also einem Rolle verargen, wenn auch er Christum — und zwar mit aller ihm möglichen Würde singen läßt? Sonderlich ist Rolle ein großer Meister in der Bearbeitung der Fugen, und diejenige Fuge, welche im Lazarus vorkommt, verdient unter die ersten Stücke dieser heutiges Tags so verkannten Musikart gesetzt zu werden. Auch die Klavierstücke von diesem Meister haben viel Werth; doch ist er hierin von manchem andern übertroffen worden.

Neefe. Einer der gründlichsten und gefälligsten Tonsetzer unserer Zeit. Er hat sich durch komische Opern, Lieder, Klavierstücke, — am meisten aber durch die in Musik gesetzten Klopstock'schen Oden bekannt gemacht. Letztere Arbeit war in der That ein kühnes Unternehmen, und es ist ihm herrlich gelungen. Die Melodien sind meist dem großen Geiste Klopstocks angemessen, und drücken seine tiefe, schwermüthige Empfindung ganz vortrefflich aus. Bardale, die Sommermondnacht, die Elegie Selmar und Selma, und das Stück aus dem Ossian: »Komm zu Fingals Feste« zeichnen sich vor andern aus. Nur gelingen ihm die Stellen, wo sich der hohe Odenschwung des Dichters am meisten zeigt, nicht so gut — wie die schwermüthigen und zärtlichen Stellen. Neefe's Satz ist sehr rein, und seine Melodien sind oft zauberisch-schön. In der Wahl der Tonarten ist er sehr glücklich, indem er es tief fühlt, daß ein jedes gutes

Gedicht seinen eigenen musikalischen Ton hat; z. B. das vortreffliche Klopstock'sche Gedicht an Zidly, wo er sie schlafend antrifft, würde in allen chromatischen Tönen verlieren; da es hingegen in diatonischen Tönen, etwa in *Es* dur, sonderlich in *As* dur seine volle Kraft erhält. Die Lieder von diesem Tonsetzer sind äußerst sangbar, und von ungemein reizenden Melodien: sie verdienen sehr, unsern Sängern und Sängerinnen aufs Flügelpult gelegt zu werden. Noch muß ich die Bemerkung hinsetzen, daß Neefe's Klopstock'sche Oden und Lieder auf einem guten Klavikord am besten vorgetragen werden können, weil man hier die gefühlvollen Stellen — das Seufzende, Klagende, Weinende, die sanften Uebergänge, die Träger und Mitteltinten am besten ausdrücken kann. Die komischen Opern von diesem Meister enthalten zwar manche schöne Stelle, zeigen aber doch, daß Neefe's Geist nicht für daß komische Theater gemacht ist. Mir däucht, Neefe würde als Kirchen-Componist am meisten glänzen. Leider ist aber seine jetzige Bestimmung seinem Geiste nicht angemessen. Er hält sich als Musikmeister bei der Seiler'schen Schauspielergesellschaft auf. — Neefe zeichnet sich auch dadurch vor vielen Musikern aus, daß er sehr gut deutsch schreibt. Man hat im deutschen Museum und in andern deutschen Monatschriften einige Abhandlungen über musikalische Gegenstände von ihm, die ungemein gut und gründlich geschrieben sind.

Wolf, Kapellmeister in Weimar, zeichnet sich mehr durch tiefe Gründlichkeit, als durch Geniuskraft aus. Er ist ein sehr guter Klavierspieler, hat einen äußerst reinen und genauen Vortrag, bleibt sich im-

mer gleich, wird aber nie feurig. Seine Klavier-Concerte erfordern einen starken Spieler; doch sind wenig gewagte Stellen darin. Wolf hat auch einige Cantaten von unserm Herder in Musik gesetzt, die viel Geschicklichkeit zum Heldenstyle verrathen. Seine Chöre sind voll, stark, harmoniereich: nur sind seine Arien nicht sangbar genug; auch verstößt er zuweilen wider das Eigenthümliche der begleitenden Instrumente. Unter seiner Anführung hat sich das Weimarsche Orchester sehr gut ausgebildet.

Steinhard, ist einer unserer besten Flötenspieler, und seine Frau eine sehr correcte Sängerin. Auch fehlt es daselbst nicht an guten Violinisten und Blasinstrumentisten, weil der jetzige Herzog sehr viel Geschmack hat, und sein Geheimerath, der berühmte Goethe, alles dazu beiträgt, um die Musik an diesem Hofe immer glänzender zu machen. Ueberhaupt kann man sagen, daß der Enthusiasmus für die Musik in Sachsen allgemein ist. Personen vom allerersten Range treten in öffentlichen Concerten auf, und wetteifern mit Virtuosen. Die letzt verstorbene Churfürstin von Sachsen schrieb unter dem Namen Ermelinda eine sehr artige Oper, dabei sang sie und spielte den Flügel gut. Graf Brühl und mehrere Große des Hofs haben sich als Meister auf dem Klaviere ausgezeichnet; und es gibt heutiges Tags wenige sächsische Damen von Bildung, welche nicht auf dem Fortepiano, oder im Gesang brillirten.

Aecht deutsche Gründlichkeit, mit zarter gefälliger Melodie vereint, ist im Durchschnitt genommen der Hauptcharakter der jetzigen sächsischen Musik. Nur scheint sie durch den überhandnehmenden Operetten-

geschmack, der beinahe an Manie gränzt, seit einiger Zeit ins Kleine und Tändelnde ausarten zu wollen. Durch die Erfindung des Notendrucks, wodurch sich Breitkopf unsterblich gemacht hat, können nunmehr die besten Stücke schnell in Umlauf gesetzt werden, und der musikalische Geschmack verbreitet sich weit leichter. Als vormals alle Stücke gestochen wurden, waren sie sehr kostbar. Durch den Notendruck aber erhält man jetzt für einen Louisd'or, was man ehemals mit mehrern kaum erkaufen konnte. Auch sind die gedruckten Noten jetzt so schön, rein und deutlich, daß sie mit den besten gestochenen in Paris, London, Berlin und Nürnberg wetteifern.

Pfalz-Baiersche Schule.

Es ist schon oben einmal erwähnt worden, daß die Herzoge und Churfürsten von Baiern von jeher große Verdienste um die Musik hatten, und daß die Nation überhaupt ungemein musikalisch sey. Jeder Reisende, der Ohr und Herz mitnimmt, wird dieß mit Vergnügen bemerken, wenn er Baiern, diese ehrwürdige graue Provinz, durchreist. Alles singt und klingt unter ihnen, und selbst ihre so verschrieene rauhe Sprache wird im Munde eines Baierschen Mädchens, wenn sie ein Volkslied singt, sonor und lieblich. Besonders zeichnet sich der Baiersche Gesang durch den ungewöhnlich schnellen Gebrauch der Zunge aus, da sie im Stande sind, jede Note des geflügeltesten Läufers mit einer Sylbe zu belegen, das Drollige, Burleske, Niedrigkomische drückt keine Nation besser aus, als der Baier und Salzburger. Von den Herzogen von Baiern in den ältesten Zeiten, in Absicht auf ihr musikalisches Verdienst, ist bereits das Nöthige erinnert worden. Auch die Churfürsten dieses Hauses behielten den Enthusiasmus für die Tonkunst bei. Maximilian Emanuel, einer der größten deutschen Helden, unterhielt ein sehr wohl ein-

gerichtetes Orchester, und beförderte vornehmlich die Kirchen-Musik. Jedes Kloster in Baiern hat wieder seinen eignen Musikchor, wo oft herrliche, im wahren Kirchenstyl geschriebene Stücke zum Vorschein kommen. Die vielen Kirchen in München tönen Jahr aus Jahr ein von Liedern und Hymnen wieder: und viele dieser Anstalten zur Aufnahme der Tonkunst hat Baiern diesem wahrhaft großen Churfürsten zu verdanken. Die vielen Kriegsunruhen in welche er sich verwickelte, machten ihn zwar weniger empfänglich für die stillen Freuden der Tonkunst; allein seine weisen Verordnungen zur Aufnahme derselben dauerten indeß doch mitten unterm Kriegsgetümmel fort. Auch in den übrigen Städten, selbst in den Dörfern seines Landes, verbreiteten sich diese wohlthätigen Anstalten. Man hört seit dieser Zeit auf den geringsten Dörfern in Baiern nicht selten guten Gesang, von den Bewohnern des Dorfes mit Instrumenten begleitet. Der Kirchenstyl durch ganz Baiern hat vor andern deutschen Provinzen noch das meiste von seiner alten Würde und Hoheit beibehalten. Hierzu tragen die trefflichen Discant- und sonderlich Baß-Stimmen, die man in Baiern in ungewöhnlicher Tiefe und Stärke antrifft, gewiß sehr vieles bei.

Kaiser Carl VII, aus dem Hause Baiern, vereinigte noch Pracht mit allen diesen Eigenschaften. Er unterhielt gegen zwei hundert der trefflichsten Musiker, und weil er ein Freund der Welschen war, so verschrieb er viele Sänger, auch Componisten und Concertmeister aus Italien. Dadurch bekam der musikalische Geist der Baiern eine

etwas andere Richtung. Man nahm sehr vieles vom welschen weichen Gesang an, ohne das Eigenthümliche der Nation dabei aufzuopfern. Inzwischen muß man doch gestehen, daß der Baiersche Nationalgeschmack überhaupt mit dem welschen bis zur Täuschung sympatisirt: daher fällt es oft bis zur lauten Lache auf, wenn man einen drolligen Bairischen Text mit dem welschen süßen Gesange, oder einer schmelzenden welschen Melodie absingen hört. Carl der VII. war selbst ein Kenner der Tonkunst. Er spielte den Flügel und die Violine mit ziemlicher Fertigkeit, und soll selbst einige Stücke in Musik gesetzt haben; — die man natürlicherweise lobte, weil er Kaiser war. Die traurigen Schicksale dieses Kaisers, da er fast bis ans Ende seines Lebens ein Flüchtling war, und München dem Feinde preis geben mußte, haben das Leben und Weben der Musik in Baiern in ziemliche Stockung gebracht. Die großen Virtuosen verloren sich nach und nach, und das Freudengejauchz der Baiern wandelte sich in Jammergeheul.

Nach dem Tode dieses weisen aber unglücklichen Kaisers kam sein Sohn, der fromme Maximilian Joseph, an die Regierung. Kaum hatte er Frieden mit seinen Feinden geschlossen, so kehrte die verscheuchte Harmonia mit ihrem Gefolge in seine Staaten zurück. Dieser Churfürst war selbst ein trefflicher Tonkünstler. Er spielte die Viol de Gamb als Meister, strich in seinen meisten Concerten immer die Violine mit, und setzte einige Kirchenstücke auf, die im besten Geschmack geschrieben sind. Da er so ganz für die Andacht gestimmt war, so weihte er seine Musik auch ganz der Re=

ligion. Er stellte gar bald sein Orchester wieder her, und setzte den italiänischen Capellmeister Tozzi darüber, der aber über weit größere Leute zu befehlen hatte, als er selbst war: denn Tozzi setzte nur mittelmäßig, verstand aber doch die Kunst sehr wohl, Sänger abzurichten. Da der Churfürst ein ekstatischer Verehrer des Gesangs war, so unterhielt er immer die vortrefflichsten Sänger und Sängerinen an seinem Hofe, worunter sich die ersten Castraten der damaligen Zeit befanden. Da aber diese zur welschen Schule gehören, so übergehen wir sie, und bleiben bei der deutschen stehen. Unter diesem Churfürsten zeichneten sich folgende Musiker aus:

Joseph Michel. Ein Componist von vielem Kopfe. Da er bloß für den Hof arbeitete, so sind von seinen Stücken nur wenige unter das Publicum gekommen. Er übertraf in der Setzkunst den Tozzi weit, setzte Opern und Kirchenstücke mit viel Geschmack und Gründlichkeit, und zeigte sich auch im Kammerstyle auf der vortheilhaftesten Seite. Sein anmuthiger lichter Geist ist auch in seinen Compositionen sichtbar. Seine Sätze sind nicht mystischdunkel — wie Orakelsprüche aus dem Munde eines kupfernen Götzen gedonnert; aber leicht und allgemein verständlich. Musikalischer Gemeinsinn ist der Hauptzug in seinem Charakter; darum war er ein allgemein beliebter Componist. Er hat späterhin auch einige deutsche Singstücke verfertigt, wo sein Geist höhern Schwung nahm, und mehr Deutschheit auszudrücken suchte. Zwar hielt sich Michel einige Jahre in Italien auf, behielt aber doch seinen

Nationalzuschnitt so bei, daß der Baiersche Musikgeist in allen seinen Stücken durchblitzt. In seinen Kammerstücken ist leichter Fluß und viel Instrumentaleinsicht. Kurz, wenn Michel auch kein Originalgenie war, so besaß er doch treffliche musikalische Anlagen.

Johann von Kröner. Erster Concertmeister des Churfürsten, und zugleich Lehrer des Prinzen in der Violine. Der Churfürst stand gewöhnlich neben ihm, wenn eine Symphonie aufgeführt wurde, und spielte mit ihm die Violine. Kröner war ein ungemein guter Ripienist, nur verstand er die Kunst nicht, ein Orchester mit Vortheil zu lenken; daher ging es hier oft sehr anarchisch zu. Der Churfürst sah den Unfug wohl, aber er steuerte demselben aus Güte des Herzens so wenig, als er dem politischen Unfug seiner Minister steuerte. Dieser Kröner zeichnete sich auch im Sologeigen besonders aus: er hatte einen ungemein insinuanten Strich, kurz, aber niedlich; nur fiel er dadurch zu sehr ins Gepützelte, und nie gelang es ihm, das Mark aus der Geige zu holen. Das Tempo-**rubato** wußte er meisterhaft anzubringen, nur ging er mit dieser Kostbarkeit zu verschwenderisch um, und brachte dadurch nicht selten den Begleiter aus der Fassung. Er liebte mehr den komischen, als den ernsthaften Vortrag.

Reuner, ein großer Fagotist, gleich stark im Presto, wie im zerschmelzenden Adagio. Sein Ton war rein und voll, und sein Geschmack sehr delicat. Nur vermied er nicht immer das Knarren und Brummen der tiefen Töne, wobei man oft glaubte, zwei verschiedene Spieler ließen sich hören;

ein schlechter und ein guter. Er setzte seine Concerte und Sonaten meist selbst, mit Einsicht und Geschmack, und trug sie trefflich vor. Er gehörte unter die ersten Verbesserer dieses ehemals so widrigen Baßinstruments in Europa. Seine eigensinnigen Urtheile über die Musik und sein massiver Bairischer Charakter verdunkelten seinen Ruhm in etwas.

Secchi, der süßeste liebenswürdigste Hautboist seiner Zeit. Die Töne seufzten unter seinen Lippen aus seiner schönen jugendlichen Seele und ergoßen sich in sein Zauberinstrument. Er spielte nicht, er sang. Schwierigkeiten brachte er niemals vor, denn sein Studium war Grazie. Die Mitteltinten, das Halten und Sinken der Töne, der wollüstige Uebergang von einer Ausschweifung ins Hauptmotiv; die kleinen Verzierungen, und sonderlich seine meisterhaften Cadenzen, — rissen alle Hörer mit sich fort. Er war in der Begleitung wie im Solo gleich stark, und der geschickteste Sänger hatte oft genug zu thun, noch neben ihm zu glänzen.

Zu bewundern war es, daß unter diesem Churfürsten nie ein großer Orgel- oder Clavierspieler sich auszeichnete. Nur da und dort fand man in den Klöstern einen Mönch oder Priester, der die Orgel zu behandeln wußte; aber an seinem Hofe gab es kaum erträgliche Klimperer. Die Damen des Hofs pflegten gemeiniglich den Flügel bei Concerten zu begleiten; Solospieler aber hörte man nie, außer wenn sich Fremde hören ließen. Die verwitwete Churfürstin von Sachsen war die Erste, die ein Spath'sches Fortepiano von Regensburg

verschrieb, und dadurch dem Geschmack fürs Clavier in etwas aufhalf. Nach dem Tode des Churfürsten wurde die Pfalz mit Baiern vereinigt, und das große Mannheimer Orchester schmolz dadurch mit dem Baierschen zusammen — so daß es jetzt eines der ersten Orchester der Welt ist.

Schon in den ältesten Zeiten waren die Pfalzgrafen am Rhein große Verehrer der Tonkunst. Wenn nicht die berühmte Heidelberger Bibliothek durch das kläglichste Schicksal nach Rom gekommen wäre, so würden wir Documente genug finden, welche die älteste Geschichte der Tonkunst in diesem Hause erläuterten. So viel weiß man indessen doch gewiß, daß gleich nach den Zeiten der Reformation, als die Pfalzgrafen zur protestantischen Kirche übertraten, sehr schöne Anstalten zur Aufnahme dieser Kunst gemacht wurden. Man stellte in Städten und Dörfern Cantoren und Vorsänger an, welche die Jugend im Choralgesang unterrichten und die deutschen Lieder im Lande allgemein machen mußten. Als die Fürsten dieses Hauses noch in Heidelberg residirten, hatten sie immer ein Musikchor um sich. Man liest es in der altdeutschen Geschichte mit Vergnügen, wie die alten Pfalzgrafen mit ihren Prinzen und Prinzessinnen, auch vielen stattlichen Rittern und weidlichen Männern um die Tafel saßen, jeden Bissen gleichsam mit Musik würzten, und den Geist des duftenden Rheinweins unter Gesängen schlürften.

Als die Fürsten dieses Hauses zur churfürstlichen Würde erhoben wurden, da erhielt auch die Tonkunst in der Pfalz einen neuen Glanz, und nur durch das traurige Schicksal Friedrichs, den die

Pfälzer mit dem Unnamen des Winterkönigs entweihen, wurde dieser Glanz verdämmert. Dieser unglückliche Friedrich spielte die Harfe vortrefflich, und hatte auch in seinem Unglück immer musikalische Bedienten um sich, die ihm die Wolke des Grams durch schmelzende Accorde von der Stirne scheuchten. Als die Pfalz nach dem schrecklichen dreißigjährigen Kriege wieder beruhigt wurde, suchte Polihymnia auch wieder ihr Haupt daselbst zu erheben. Allein die bald darauf erfolgten Einfälle der Franzosen in dies blühende Land verscheuchten sie wieder. Die Pfalz ward eine Einöde, und jeder Ton der Freude wandelte sich in Jammergeheul. So langsam als sich nach dieser wüthenden Zerstörung die Pfalz erholte, eben so langsam erholten sich auch die Künste, und mit diesen die Musik. Die Churfürsten traten zur katholischen Religion über, aber die Tonkunst verlor dabei nichts — sie gewann vielmehr: denn von jeher haben die Katholischen die Musik weit mehr begünstigt, als die Protestanten. Wie die Kirchengüter bei diesen ein Raub der Fürsten wurden, da fehlten die Fonds, Musikchöre zu unterhalten. Alles, was sie thun konnten, bestand in der sorgfältigen Unterhaltung ihres herzerhebenden Kirchengesangs. Allein unter der katholischen Regierung der pfälzischen Churfürsten wurde mit der Choral- auch die Figuralmusik in den Kirchen verbessert; ja gleich bei Anfang dieses Jahrhunderts ward allein zur Unterhaltung der fürstlichen Musik ein Vermächtniß von 80000 fl. jährlich gestiftet. Dies Vermächtniß ist so fest gegründet, daß es kein Churfürst mehr umstoßen kann. Daher darf es niemand wundern,

wenn die Musik in der Pfalz in kurzem zu einer so bewundernswürdigen Höhe aufstieg. Doch hat sie erst dem vorigen Churfürsten den Glanz zu verdanken, der sogar den Neid des stolzen Auslands erregt und seinen Hof zu einer Schule des wahrhaft guten Geschmacks in der Tonkunst gemacht hat. Dieser Churfürst spielte die Flöte, und war ein enthusiastischer Verehrer der Tonkunst. Er zog nicht nur die ersten Virtuosen der Welt an seinen Hof, errichtete musikalische Schulen, ließ Landeskinder von Genie reisen; sondern verschrieb auch noch mit vielen Kosten die trefflichsten Stücke aller Art aus ganz Europa, und ließ sie durch seine Tonmeister aufführen. Dadurch unterschied sich gar bald die Mannheimer Schule von allen andern: in Neapel, Berlin, Wien, Dresden war der Geschmack bisher immer einseitig geblieben. So wie ein großer Meister den Ton angab, so hallte er fort — bis wieder ein anderer auftrat, der Geisteskraft genug besaß, den vorigen zu verdrängen. Wenn sich Neapel durch Pracht, Berlin durch kritische Genauigkeit, Dresden durch Grazie, Wien durch das Komischtragische auszeichneten; so erregte Mannheim die Bewunderung der Welt durch Mannigfaltigkeit. Das Theater des Churfürsten und sein Concertsaal waren gleichsam ein Odeum, wo man die Meisterwerke aller Künstler charakterisirte. Die abwechselnde Laune des Fürsten trug sehr viel zu diesem Geschmacke bei. Jomelli, Hasse, Graun, Traetta, Georg Benda, Sales, Agricola, der Londoner Bach, Gluck, Schweizer — wechselten da Jahr aus Jahr ein mit den Com=

positionen seiner eignen Meister ab, so, daß es keinen Ort in der Welt gab, wo man seinen musikalischen Geschmack in einer Schnelle so sicher bilden konnte, als Mannheim. Wenn der Churfürst in Schwetzingen war und ihm sein vortreffliches Orchester dahin folgte, so glaubte man in eine Zauberinsel versetzt zu seyn, wo alles klang und sang. Aus dem Badehause seines Hesperiden-Gartens ertönte Abends die wollüstigste Musik; ja aus allen Winkeln und Hütten des kleinen Dorfs hörte man die magischen Töne seiner Virtuosen, die sich in allen Arten von Instrumenten übten.

Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Manheimer zuvorgethan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Cataraft, sein Diminuendo ein in die Ferne hin plätschernder Krystallfluß, sein Piano ein Frühlingshauch. Die blasenden Instrumente sind alle so angebracht, wie sie angebracht seyn sollen: sie heben und tragen, oder füllen und beseelen den Sturm der Geigen. Auch in der Singkunst hat sich diese Schule rühmlichst ausgezeichnet, obgleich das Chor der Sänger und Sängerinnen hier nie so glänzend war, als in Berlin und Wien. Deutsche und welsche Sänger haben sich in dieser großen Schule gebildet und sind hernach der Stolz anderer Musikchöre geworden. Doch sind noch weit mehr vortreffliche Instrumentalisten aus dieser Schule hervorgegangen. Lord Fordice pflegte, als er Deutschland durchreiste, zu sagen: Preußische Tactik und Mannheimer Musik setzen die Deutschen über alle Völker hinweg. Und als Klopstock das dasige Orchester hörte, rief der große, selten bewundernde Mann

ekstatisch aus: »Hier schwimmt man in den Wollüsten der Musik!« — Alle Arten der Tonkunst werden daselbst mit äußerster Genauigkeit cultivirt. Die Kirchenstücke sind tief und gründlich gesetzt; der Opernstyl ist reich und mannigfaltig; die Pantomime des Tänzers wird durch die passendste Melodie belebt; die Kammermusik hat Feuer, Größe, Stärke, Abwechslung von vielen der besten Virtuosen; auch Abwechslung des musikalischen Styls — und in der Symphonie strömt alles in ein unaussprechlich schönes Ganzes zusammen. Die berühmtesten Männer dieser Schule sind folgende:

Holzbauer, war erst Capellmeister am Würtembergschen Hofe, dann kam er in dieser Würde in die Pfalz, und trug das Meiste zur Vollkommenheit dieses großen Orchesters bei. Er war nicht nur ein ungemein gründlicher und fleißiger Künstler, der die Tonkunst tief und gründlich studiert hatte, sondern ein trefflicher Kopf, dessen Musik einen eignen Stempel hatte, wenn er gleich darin nicht eigensinnig war, auch Gold aus fremden Ländern zu holen. Deutschheit, mit welscher Anmuth colorirt, war ungefähr sein musikalischer Hauptcharakter. Durch jene wirkte er auf den Verstand, durch diese auf das Herz — und so traf er den ganzen Menschen. Was er in welscher Sprache setzte, ist zwar gut; doch sieht man ihm an, daß er hier nicht recht zu Hause war. Erst als der Geschmack am Deutschen über den Pfälzerhof siegte, fühlte er sich ganz, und setzte die deutsche Oper: Günther von Schwarzburg. Die Poesie ist vom Professor Klein, einem sonst um unsre Literatur wohl verdienten Manne —

nur war sie ihm für dießmal nicht eben zum besten gerathen, und sein Tonsetzer Holzbauer flog weit über ihn weg. Die Symphonie dieser deutschen Oper ist mit vieler Kunst und Einsicht geschrieben: in ihr liegt der Charakter der ganzen Oper eingewickelt, so daß die folgenden Scenen gleichsam nur die Symphonie ausspinnen.

Die meisten Arien haben neue und schöne Motive, und sind sehr gut ausgeführt. Die Duette sind meisterhaft bearbeitet, und die Chöre heben sich durch Feierlichkeit und Größe. Sonderlich weiß Holzbauer die Instrumente mit großem Nachdruck zu gebrauchen, ob es gleich scheint, daß er da und dort zu viel pinsle. Die begleiteten und nicht begleiteten Recitative sind nicht nur grammatisch richtig und den Gesetzen der Deklamation aufs strengste angemessen; sondern sie werden auch durch die eingestreuten Verzierungen, durch Uebergänge ins Arioso u. s. w. ungemein anziehend. Mit diesen Eigenschaften ausgerüstet, wagte sich Holzbauer auch an den Kirchenstyl, der ihm aber meiner Empfindung nach nicht so gelang, wie der dramatische. Seine Fugen und Allabreven jagen so furchtsam durch einander, und die Harmonie in denselben ist so dünne, daß man wohl sieht, Holzbauer habe den Contrapunkt nicht tief genug studiert. Die Kammerstücke dieses Componisten wollen nicht viel sagen: sie sind meist steif und altväterisch. Noch hat dieser Meister den auffallenden Fehler, daß die von ihm gesetzten C a d e n z e n viel zu lang sind — nicht abgeschöpft vom herrschenden Motive, sondern Capricen, welche die Einheit des Ganzen zerrütten. Eine lange Cadenz ist ein Staat im

Staate, und schadet immer dem Eindruck des Ganzen. Holzbauer gehört mithin unter unsre guten, aber nicht unter unsre vortrefflichen Meister. Hätte er nicht seinen Günther von Schwarzburg verfertigt, so würde man ihn kaum noch dem Namen nach kennen.

Vogler. Ein Epochenmacher in der Musik! unstreitig einer der ersten Orgel- und Flügelspieler in Europa. Seine Faust ist rund und glänzend. Er bringt die ungeheuersten Passagen, die halsbrechendsten Sprünge mit bewundernswürdiger Leichtigkeit heraus. Seine Variationen sind zauberisch, und seine Fugen mit tiefem Verstande bearbeitet. Er phantasirt ganz vortrefflich — ja, ich behaupte, daß er besser phantasirt, als setzt. Seine Faust hat er durch beständiges Spielen ungewöhnlich stark gemacht. Vogler besitzt unläugbar Feuer und Genie; und doch verräth er in seinen Sätzen sowohl, als in seiner Spielart Pedantismus. Dieß Phänomen in der Geistergeschichte wäre mir unerklärlich, wenn man nicht dadurch Licht bekäme, daß Vogler sich selbst ein System machte, dem er sich sclavisch unterwirft. Er erfand ein Heptachord, woraus er die Natur und den Fortschritt aller Töne berechnen will. Sicher hat sein System viel Tiefes und Selbstgedachtes; allein keine Kunst kann weniger das Sclavenjoch des Systems ertragen, als die Musik. Vogler will z. B. alle gleichstimmigen und fortschreitenden Harmonien in der Tonkunst berechnen. Diesen Progressionen und arithmetischen Verhältnissen bleibt er so getreu, daß sie in allen seinen Sätzen durchschimmern. Ein Vogel am Faden fliegt zwar auch,

aber nur so weit der Faden reicht. Genie fleugt Adlerflug, trinkt Sonnenstrahlen! jedes System in allen Wissenschaften und Künsten zwängt den Geist und hemmt den Fortschritt der menschlichen Kenntnisse. Ein anderes ist Ordnung und richtige Gedankenreihe, ein anderes, diese Ordnung und Gedankenreihe so zu stellen, und durch selbstgemachte Regeln zu verpallisadiren, daß kein Blitzstrahl einer neuen Wahrheit mehr durchdringen kann. Das beständige Zurückdenken an todtkalte Regeln macht den Lavastrom des Genies stocken, und statt Feuer strömt Schneewasser. In diesem Fall ist unstreitig Vogler; daher haben seine Stücke viel Steifes, Eigensinniges und Kaltes. Die Armuth seiner Erfindungen ist eine Folge der Furchtsamkeit, womit er schreibt. Wer zufrieden ist mit dem, was er hat, wird niemals ein Crösus werden. Vogler hat Symphonien nach einem ganz neuen Schlage gesetzt, die ihm große Ehre machen: so ist z. B. die Symphonie zum Hamlet ein wahres Meisterstück. Er studierte dieß große Trauerspiel zuerst, dann setzte er die Symphonie, und drückte alle Hauptscenen mit Tönen aus. Nicht leicht wird der Zuhörer zu einem großen Stücke durch eine musikalische Eröffnung so ganz vorbereitet, wie durch diese Vogler'sche. Seine Clavierstücke sind vortrefflich zur Bildung der Faust, aber eben nicht immer schön zum Anhören, nicht zur Bewunderung hinreißend, nicht herzstärkend. Mit einem Wort, Vogler ist ein harmonischer, aber kein melodischer Kopf, die Passagen in seinen Concerten, Sonaten und Variationen sind oft äußerst schwer und stark, aber mehr Resultate des Stu-

diums, als des Genies: daher kann man so wenig daraus behalten. Seine Kirchenstücke sind alle mit arithmetischer Gewissenhaftigkeit abgewogen; aber auch diesen fehlt Geistesaufflug, Sphärenklang, Engeljubel. Seine Fugen sind trefflich gesetzt, und doch vermißt man auch an diesen harmonische Fülle. Kurz, Vogler ist mehr vortrefflicher Spieler, als Tonsetzer. Seine Flügelbegleitung ist unverbesserlich. Er spielt meisterhaft vom Blatt, und weiß sein Stück aus dem Stegreif in andere Töne überzusetzen. Sein Unterricht im Singen wird gleichfalls sehr gerühmt. Er unterscheidet die Töne der Kehle, der Nase, des Hirns, der Brust, des Magens sorgfältig von einander. Er war der Erste, der dem ekelhaften Schluchzen und Gluchzen der italiänischen Schule steuerte, und dem Herzen des Sängers Freiheit gab zu seufzen, wo ihm eignes Gefühl das Seufzen auspreßt. Die vortreffliche Sängerin Lang in Wien ist sein Gebild. Sie hat Höhe und Tiefe, und markirt die Töne mit äußerster Genauigkeit. Sie singt mit ganzer und halber Stimme — gleich vollkommen. Ihr Portamento — ihr Schweben und Tragen des Tons, ihre ausnehmende Richtigkeit im Lesen, ihre Feinheit im Vortrag, ihr Mezzotinto — das leichte geflügelte Fortrollen der Töne, ihre unvergleichlichen Fermen und Cadenzen — auch ihren äußern majestätischen Anstand hat sie größtentheils diesem ihrem großen Lehrer zu danken. Vogler ist auch ein reichhaltiger musikalischer Schriftsteller geworden. Er gab eine Tonschule, ein musikalisches Tagbuch und andere Schriften heraus, worin der Beweis von seinen tiefen

Einsichten in die Geschichte und den Geist der Tonkunst zu sehr ins Auge springt, als daß es selbst sein Gegner verkennen könnte. Seine Bemerkungen sind oft neu und mit wahrem philosophischen Geiste durchdacht; nur ist sein Styl oft kostbar und pedantisch, wie seine musikalischen Compositionen selbst: das Haschen nach Witzeleien, nach modischen Phraseologien und nach Grazie des Styls gibt ihm oft ein widerliches Ansehen. Statt seine natürliche Physiognomie zu zeigen, grimassirt er. Seine besten Ausarbeitungen stehen in der deutschen Encyclopädie, und verrathen den reifen Forscher und Denker. Auch ist der Styl hier weit besser, als in seinen andern Schriften; vielleicht weil ihn jemand abgeschliffen hat. Die musikalischen Artikel in diesem Werke sind daher weit reichhaltiger, weit tiefer gedacht, als die im Sulzer'schen Wörterbuche.

Raff. Einer der ersten und gründlichsten Sänger in Europa. Seine Stimme ist der schönste Tenor, den man hören kann. Er steigt bis in die Sphäre des Alts hinauf, und eben so glücklich hinunter in die Regionen des Basses. Seine Töne sind alle dick, voll und rein. Er singt mit unnachahmlicher Fertigkeit alles vom Blatt weg, was man ihm vorlegt, und varirt eine Arie mehrmalen mit unbeschreiblicher Kunst. Seine Verzierungen und Cadenzen, wie überhaupt sein musikalischer Geschmack sind unerreichbar schön; was er singt, singt er mit dem tiefsten Gefühl, und sein schönes Herz scheint in seinem Gesange wiederzuhallen. Außerdem wissen vielleicht nur wenige Sänger der Welt so gründlich über ihre Kunst zu sprechen, wie Raff.

Schade, daß dieser seltne Mann jetzt altert, und schon anfängt, mit seiner Stimme zu schettern.

Christian Canabich. Von der Natur selbst zum Concertmeister gebildet! Man kann die Pflicht des Ripienisten nicht vollkommener verstehen, als Canabich. Sein Strich ist ganz original. Er hat eine ganz neue Bogenlenkung erfunden, und besitzt die Gabe, mit dem bloßen Nicken des Kopfes und Zucken des Ellenbogens das größte Orchester in Ordnung zu erhalten. Er ist eigentlich der Schöpfer des gleichen Vortrags, welcher im pfälzischen Orchester herrscht. Er hat alle jene Zaubereien erfunden, die jetzt Europa bewundert. Das Colorit der Violinen hat vielleicht noch niemand so durchstudiert, wie dieser Meister. Es fällt äußerst schwer, das Originelle seiner Striche zu bestimmen: es ist bei weitem nicht tartinische Steifigkeit, noch weniger das Laxe von Ferrari. So zwanglos als sich nur denken läßt, führt er den Bogen, und bringt Tiefen und Höhen, Stärke und Schwäche, auch die feinsten Nebenschattirungen mit Vollgewalt heraus. So groß er als Concertmeister ist, so groß ist er auch im Unterricht. Die ersten Sologeiger und die vortrefflichsten Ripienisten gingen aus seiner Schule hervor. Seine originelle Art, mit dem Bogen zu malen, hat eine neue Violinsecte hervorgebracht. In der Anführung eines Orchesters und in der Bildung von Künstlern besteht sein vorzüglichstes Verdienst. Als Tonsetzer bedeutet er in meinen Augen nicht viel. In Bizarrerien des Strichs, im tiefen Studium des musikalischen Colorits, in einigen lieblichen Modemaschen besteht der ganze Charakter seiner

Compositionen. Seine Ballete sind nicht übel; allein in fünfzig Jahren wird sie kein Mensch mehr lesen. Canabich ist ein Denker, ein fleißiger, geschmackvoller Mann, aber kein Genie. Fleiß compilirt, und seine Compilationen zerstäuben; Genie erfindet — und seine Erfindungen wetteifern mit der Ewigkeit. Vielleicht mag auch dieß das Feuer Canabichs schwächen, daß er in seinem Leben keinen Wein trank.

Toeschi. Der zweite Concertmeister des großen pfalzbaierschen Orchesters. In der Bogenlenkung ist er bei weitem kein Canabich: dieser befehligt Heere; jener kaum ein Bataillon. Indessen besitzt er doch etwas ganz Eigenthümliches: er hat sich eine besondere Manier im Symphonienstyl zu eigen gemacht, von ausnehmender Kraft und Wirkung. Sie beginnen mit Majestät, und strudeln so nach und nach im Crescendo fort; spielen voll Anmuth im Andante, und enden sich im lustigen Presto. Doch fehlte ihm die Mannigfaltigkeit; denn hat man eine Symphonie von ihm gehört, so hat man sie alle gehört. Canabich hat es mit Wassertrinken weiter gebracht, als dieser mit Weintrinken. Toeschi errang sich einen Lorbeer, wand sich ihn phlegmatisch ums Haupt, und entschlief darauf ganz sanft. — Seine Ballete sind mit äußerster Delicatesse bearbeitet: man sieht die Tänzer in seinen Partituren, und nichts ist leichter, als Worte unter seine Zaubermelodien zu legen, so rhytmisch sind sie. Süßigkeit, holde Anmuth und lichte Harmonie sind sein Hauptcharakter. Er scheint mehr ein Schüler der Natur, als der Kunst zu seyn; daher kommt so wenig

Contrapunktisches in allen seinen Sätzen vor. Toeschi raffinirt nicht, er überläßt sich ganz dem Ausguß seines Genies. Vielleicht ist er außer Florian Deller der erhabenste Dollmetscher eines Noverre's.

Wilh. Cramer, ein Geiger voll Genie. Er bildete sich in der Mannheimer Schule, überflog aber seine Lehrmeister bald. Er hält sich jetzt in London auf, und die Engländer nennen ihn den ersten Violinisten der Welt. Wenn auch dieß Urtheil übertrieben seyn möchte; so muß man doch gestehen, daß er es zu einer bewundernswürdigen Vollkommenheit auf seinem Instrument gebracht hat. Sein Strich ist ganz original: er führt ihn nicht wie andere Geiger grade herunter, sondern oben hinweg, und nimmt ihn kurz und äußerst fein. Niemand stakirt die Noten mit so ungemeiner Präcision wie Cramer. Er spielt sehr schnell, geflügelt, und dieß alles ohne Zwang; doch gelingt ihm das Adagio oder vielmehr das Zärtliche und Gefühlvolle am meisten. Es ist vielleicht nicht möglich, ein Rondo süßer und herzfüllender vorzutragen, als Cramer es thut. In diesem Stücke läßt er selbst einen Lolli hinter sich.

Cramer setzt seine Concerte, Sonaten und Solos alle selbst, und zwar — gegen die Sitte der meisten heutigen Virtuosen gründlich, und mit trefflichem Geschmack. Niemand, der sich in der Violine bilden will, kann die Stücke dieses Meisters entbehren. Seine Applicaturen sind so gründlich und natürlich, daß dadurch die schwersten Passagen erleichtert werden. Seine Gemahlin gehört unter die ersten Harfenspielerinnen unserer Zeit. Man glaubt ins Elysium versetzt zu seyn, wenn

sie und ihr Mann mit einander auf der Violine und Harfe wetteifern.

Stamiz der Vater, ein berühmter ungemein gründlicher Violinist. Seine Concerte, Trios, Solos, sonderlich seine Symphonien sind noch immer in großem Ansehen, ob sie gleich bereits eine alternde Miene haben. Den Mangel neumodischer Schnörkel ersetzt er durch andere solidere Vorzüge. Er hat die Natur der Geige tief studiert; daher scheinen einem die Sätze gleichsam in die Finger zu fallen. Seine Bässe sind so meisterhaft gesetzt, daß sie den heutigen seichten Componisten zu einem beschämenden Muster dienen können.

Stamiz der Sohn, der berühmteste Bratschist Deutschlands und einer unsrer liebenswürdigsten Componisten. Er hat das Eigenthümliche der Bratsche tief studiert; daher spielt er dieses Instrument mit einer bisher noch nie gehörten Anmuth. — Die Altinstrumente müssen ungemein fein behandelt werden, wenn sie in die Länge wirken sollen, und diese Kunst versteht der würdige Sohn Stamiz's in vollem Maaße. Gewiß ist noch nichts Besseres für die Bratsche gesetzt worden, als er setzte. Man findet so viel Wahrheit, so viel Schönheit und Anmuth in seinen Sätzen, daß er in Deutschland, Italien, Frankreich und England allgemein als ein Zögling der Grazien anerkannt wird. Auch seine Symphonien haben ein eigenthümliches Gepräge: sie sind voll Pracht und Harmonie. Sonderlich sind seine Andante meisterhaft gerathen — eine Folge seines gefühlvollen Herzens. Er ist jetzt Kammervirtuos bei der Königin von England.

Filz, gehört unter die ältern Componisten des

Mannheimer Orchesters; sein Geist und seine Arbeiten aber haben ihn längst unsterblich gemacht. Ich halte ihn für den besten Symphonienschreiber, der jemals gelebt hat. Pracht, Volltönigkeit, mächtiges, allerschütterndes Rauschen und Toben der Harmoniefluth; Neuheit in den Einfällen und Wendungen; sein unnachahmliches Pomposo, seine überraschenden Andantes, seine einschmeichelnden Menuets und Trios, und endlich seine geflügelten laut aufjauchzenden Prestos — haben ihm bis diese Stunde die allgemeine Bewunderung nicht rauben können. Schade, daß dieser vortreffliche Kopf, wegen seines bizarren Einfalls, Spinnen zu essen, vor der Zeit verblüht ist. Seine Stücke machen sich jetzt schon sehr selten, weil er wenig stechen ließ. Die meisten seiner Compositionen wurden ihm gestohlen, sonst hätten wir gar nichts von ihm; denn er dachte von seinen eigenen Arbeiten so bescheiden, daß er aus vielen seiner trefflichsten Werke, wenn sie einmal aufgeführt waren, Fidibus machte. Ueberhaupt besaß Filz einen ganz besondern musikalischen und physikalischen Charakter. Er hatte viel Brittisches in seiner Physiognomie und in seinem ganzen Seelenzuschnitt.

Ludw. Aug. le Brun, ein wahrer Zauberer auf der Hoboe. Dieses, der Menschenstimme so nahe kommende Instrument, ist kaum hundert Jahre alt, und Fischer, Besozzi, Secchi, und dieser le Brun scheinen es doch bereits erschöpft zu haben. Le Brun hat ihm noch zwei Töne abgenöthiget, die bisher nicht in seiner Leiter lagen — das D und E. Die Hoboe hatte sonst einen gewissen Kirchweihton, der ziemlich mit dem Gans=

geschrei übereinkam. Dieser ist nun durch die genannten großen Meister nicht nur abgeschliffen worden, sondern in einen so reizenden Klang umgeschaffen, daß wir dieß Instrument mit Recht unter die angenehmsten Erfindungen des menschlichen Geistes zählen können. Schwerlich wird man mehr etwas damit machen können, was nicht schon le Brun gethan hätte. Sein Ton hat die äußerste Delicatesse. Er seufzt, girrt, klagt und weint nicht nur, sondern spielt auch in den hellen Farben der Freude. Ihm gelingt das rasche Presto, wie das tiefaufseufzende Largo. In seinen Concerten überwindet er alle Schwierigkeiten, und in seinen Solos ist er ganz Gefühl. Er setzt sich seine Stücke meist selbst, wenn er gleich in mehr als einem Style bläst. Seine Compositionen sind ausnehmend fein und süß wie Nectartropfen. Er hat *Ballete* und *Kammerstücke* verfertigt, die vom gebildetsten Geschmacke zeugen. Der Aetherstrahl des *Genies* zuckt in allem, was er schreibt — was er vorträgt. Er hat sich also mit Recht die Bewunderung von Frankreich und Deutschland erworben. Ob er gleich nicht so gelehrt ist, als Besozzi, so hat er doch unstreitig mehr Genie als dieser.

Franzisca Danzy, Gattin des vorigen, die Tochter eines berühmten pfalzbaierschen Violoncellisten, der jedoch mehr in der Begleitung, als im Solo excellirt. Seine Tochter aber ist die erste Sängerin des Churfürsten. Unter allen bis jetzt lebenden Sängerinnen brachte noch keine ihre Stimme zu der bewundernswürdigen Höhe, als sie; denn sie erreichte mit derselben das dreigestrichene a,

und zwar nicht mit stumpfer Intonirung, sondern mit Klarheit und Deutlichkeit. Die Coloraturen, sie mögen so schwer seyn als sie wollen, bringt sie mit vieler Richtigkeit heraus; nur ist in rührenden und gefühlvollen Arien ihr Ton nicht dick genug. Sie scheint mehr glänzen, als das Herz treffen zu wollen, auch scheint ihr Geist mehr Neigung zum komischen, als zum tragischen Vortrage zu haben. Sie war zugleich eine elegante Clavierspielerin und setzte sich für ihr Instrument mehrere Sonaten, die voll schöner Harmonie und inniges Gefühl sind.

Wendling, ein vorzüglicher Flötenspieler, der echte Grundsätze mit fertiger Ausführung zu verbinden weiß. Sein Vortrag ist deutlich und schön, und die Töne in der Tiefe und Höhe gleich voll und einschneidend. Er ist stolzer darauf, das Schöne und Rührende hervorzubringen, als das Schwere, Schnelle, Ueberraschende. Er pflegt dießfalls die Freunde der Schwierigkeit nur Luftspringer und Gaukler zu nennen; und hierin hat er nur halb Recht: denn die glückliche Besiegung großer Schwierigkeiten ist immer ein Hauptzug im Charakter echter Kraftmänner gewesen. Das beständige Suchen und Haschen nach schmelzenden Tönen lähmt die Faust.

Seine Compositionen sind ungemein gründlich, und passen der Natur seines Instrumentes genau an. Zwar altern seine Melodien, wie er selbst; dem ungeachtet müssen seine Stücke von jedem Instrumentisten mit Sorgfalt studiert werden. Seine Gemahlin hat sich als eine unsrer besten Theatersängerinnen ausgezeichnet. Sie figurirte im fran=

zösischen, welschen und deutschen Spiele; doch im komischen Fache weit mehr, als im tragischen. Sie fing zu früh an zu schettern, was im ernsthaften Vortrag die widrigste Wirkung macht. Die Tochter dieses musikalischen Ehepaars war zwar ehemals die erste Schönheit im Orchester; aber die natürliche Kälte ihres Charakters machte sie im Sang und Flügelspiel beinahe unbedeutend.

Fränzel, einer der lieblichsten Violinisten unsrer Zeit — gleich stark in der Begleitung, wie im herrschenden Vortrag. Sein Strich hat so viel Delicatesse und wiegende Anmuth, daß ihn niemand ohne tiefe Rührung hören kann. Er ist kein Sclave von seiner eignen Manier, sondern trägt auch fremde Arbeit mit Wärme vor. Die von ihm gesetzten Violinstücke gehören unter die besten dieser Art: sie sind zwar nicht brausend und feurig, aber desto tiefgefühlter, inniger, und voll von neuen melodischen Gängen. Die Hollandois, Rondos, und andere dergleichen süße Erfindungen der Musik, gelingen ihm sonderlich bis zur magischen Täuschung. Sein Allegro rollt so leicht und zwanglos weg, daß er nichts zu thun scheint, wenn er alles thut. Vielleicht ist nur seine Bogenlenkung etwas zu verkünstelt und gezwungen; wenigstens ist sie nicht so frei, wie Lollis seine.

Reiner, der beste Fagotist aus der Mannheimer Schule. Seine Intonation ist klar, seine Manieren sind geschmackvoll und schön; nur kommt er an Stärke bei weitem einem Schwarz und Ritter nicht bei.

Winter, einer der besten Zöglinge aus der Vogler'schen Schule. Er spielt die Violine vor-

trefflich, und schreibt und setzt sehr gut. Seine Symphonien sind zum Theil kühn gearbeitet; besonders weiß er die Molltöne, die so leicht einschläfern, mit vieler Kunst und Weisheit zu behandeln. Er ist auch musikalischer Schriftsteller, und seine Aufsätze in der Mannheimer Tonschule zeugen von Einsicht und Nachdenken; nur ist sein deutscher Styl noch nicht abgeschliffen genug.

Dieß wären also die vorzüglichsten Meister, welche die große Mannheimer Schule hervorgebracht hat. Allein es gehen von Zeit zu Zeit noch immer die vortrefflichsten Subjecte aus selbiger hervor, die in ganz Europa gesucht und geschätzt werden. Seit der oben erwähnten Vereinigung der Pfalz mit Baiern haben sich diese trefflichen Köpfe meist von allen Ufern des Rheins weggezogen und sich nach München verpflanzt; doch ist noch ein ansehnliches Musikchor zum Dienste des Mannheimer deutschen Theaters daselbst zurückgeblieben.

Aus dieser kurzen Schilderung einer der größten musikalischen Schulen ergibt sich, daß mehr ausnehmende Kraft, als theoretisches Grübeln der Hauptcharakter derselben sey. — Da die übrigen deutschen Höfe und angesehenen Reichsstände nie eine eigene musikalische Schule bildeten; so wird es genug seyn, sie im Geiste durchwandert, und überall das Interessante der Kunst bezeichnet zu haben.

Würtemberg.

Sowohl die Grafen, als die Herzoge von Würtemberg, waren immer große Schätzer und Beschützer der Musik. Vornehmlich blühte im sechszehnten Jahrhundert, gleich nach eingeführter Reformation, die Tonkunst ungemein in Stuttgart. Von 1550 bis 1575 befand sich am dasigen fürstlichen Hofe ein durch ganz Deutschland berühmter Kapellmeister, Namens Sigmund Hummel, welcher die Tonkunst nicht nur gründlich studiert hatte, so daß noch eine Uebersetzung und Commentar über des berühmten Zarlino's Harmonik von ihm in Manuscript vorhanden ist; sondern der sich auch durch eigne Compositionen, voll tiefer contrapunktischer Wissenschaft, einen bleibenden Namen machte. Er legte sich, nach dem Geiste damaliger Zeit, vorzüglich auf den Kirchenstyl. Sein Psalter Davids, in deutschen Gesängen verfaßt, den er 1569 in Quart herausgab und in vier Stimmen setzte, wird noch heutiges Tags von Kennern ungemein hochgeschätzt. Man hat verschiedene seiner Melodien in unsre Kirche aufgenommen, die so voll Würde und religiöser Hoheit sind, daß sie wohl niemand unter uns besser machen wird. Wie vortrefflich sind die Lieder:

Allein zu dir Herr Jesu Christ; — Wenn mein Stündlein vorhanden ist; — Mein junges Leben hat ein End: die alle von diesem Hummel gesetzt worden. Im Stuttgart'schen Archiv nüssen noch Motetten und andere Stücke von diesem Meister liegen, welche der Welt, um den Geist der Alten zu studieren, mitgetheilt werden sollten.

Kurz vor den Zeiten des dreißigjährigen Kriegs, 1618, kam zu Stuttgart das erste Choralbuch heraus, welches von verschiedenen Provinzen Deutschlands angenommen und beim öffentlichen Gottesdienst einführt wurde. Der zerstörende blutige Krieg verscheuchte auch hier wie überall die musikalische Muse, und sie kam im ganzen siebzehnten Jahrhundert nicht wieder in dies Land zurück, weil die Kriegsdrangsale in selbigem nie aufhörten. Erst mit dem beginnenden achtzehnten Jahrhundert ging dort ein neuer Strahl für die Tonkunst auf. Herzog Eberhard Ludwig unterhielt ein Orchester von dreißig Personen, welches Störl als Kapellmeister anführte. Der Herzog, ein kriegerischer Geist, liebte sehr die blasenden und lärmmachenden Instrumente. Die Säle seines Palastes tönten immer von Trompeten und Pauken wieder, und von seiner Zeit an begann man, die figurirte Musik in den Würtembergischen Kirchen einzuführen. — Störl war ein ungemein gründlicher Mann, wovon sein für die Orgel herausgegebenes Choralbuch der unverdächtigste Zeuge ist. Noch bis diese Stunde ist es in und außerhalb Landes allgemein beliebt, und, außer dem Telemanschen, gewiß das beste, das wir besitzen. Seine Harmonien sind natürlich und äußerst correct; die Signaturen simpel,

und seine Bässe meist unverbesserlich. Er schrieb auch den ersten Kirchenjahrgang im Würtembergischen, worin besonders die Tuttis und Schlußchöre meisterhaft sind.

Er hat bei Gelegenheit des Utrechter Friedens 1713 ein Tedeum Laudamus gesetzt, das wegen des richtigen Ausdrucks und wegen der Harmonienfülle, sonderlich wegen der gründlichen Fugenbearbeitung noch heute von Kennern bewundert wird.

Herzog Carl Alexander begünstigte die Musik noch mehr, weil er mit der katholischen Religion auch den Enthusiasmus für die Tonkunst angenommen zu haben schien. Sein Orchester war zahlreich und wohl besetzt, und der Lenker desselben,

Brescianello aus Bologna, ein sehr guter und gefälliger Componist; weil die Theatralmusik damals in diesem Lande noch nicht im Gange war, so legte er sich ganz auf den Kirchen- und Kammerstyl. Seine Messen sind zwar nicht im erhabenen Styl gearbeitet, aber doch sehr anmuthig und andachtweckend; nur sind die Instrumente darin etwas zu krauß, und decken den Gesang. Seine Kammerstücke erhielten sich viele Jahre hindurch in allgemeinem Beifall, bis sie endlich im Strome neuerer Erfindungen untergingen.

Die eigentliche blühende Epoche der Würtembergischen Musik begann mit der Regierung des Herzogs Carl. Da er seinen musikalischen Geschmack in Berlin gebildet hatte, so suchte er gleich Anfangs in seinem Orchester Gründlichkeit mit Grazie zu vereinigen. Er verschrieb viele Sänger und Sängerinnen aus Italien, besetzte sein Orchester mit den trefflichsten Meistern, und nahm den großen

Jomelli mit einem Jahrgehalt von 10000 fl. als Obercapellmeister in seine Dienste. — Von dieser Zeit an wurde der musikalische Geschmack in diesem Lande ganz welsch. Vormals hörte man nur die Opern eines Hasse und eines Graun's; nun aber wollte man nichts hören, als Opern von Jomelli. Diese Opern wurden nicht nur mit ungewöhnlicher Pracht aufgeführt, sondern auch bis zur höchsten Vollkommenheit executirt. Unter Jomelli ward die Würtembergische Hofmusik eine der ersten der Welt. Aprili, Crassi, Buonani, Cesari, und sonderlich der unerreichbare Hager, zeichneten sich als Sänger und Sängerinnen aus. Hager war unstreitig der größte Tenorist seiner Zeit: er sang mit so hinreißender Anmuth und mit so theilnehmendem Herzgefühl, daß er alle Hörer bezauberte. Ueberdies war er nach deutscher Art ein so gründlicher Musiker, daß ihm hierin kein Welscher gleichkam. Mit diesen seltenen Eigenschaften verband er einen theatralischen Anstand, der den größten Schauspieler ankündigte. Sank er in die Tiefe, so war er der durchdringendste Bassist, stieg er in die Höhe, so hörte man in ihm den unerreichbarsten Tenoristen. Seine Leiter ging vom Baß F bis ins ungestrichene Diskant C — und jeder Ton war silberrein. Die Bravour-Arien gelangen ihm wie die Sentimental-Arien. Seine Verzierungen waren voll Schönheit, und schienen immer aus dem Motive wie Blumen hervorzuwachsen. Kein Sänger verstand die Kunst der Declamation besser, als er. Metastasio selbst mußte gestehen, daß niemand seinen Sinn so ganz treffe, wie Hager.

Pozzi, der erste Flügelspieler des Herzogs. Er spielte mit großer Fertigkeit, stieß mit der linken Hand Zweiunddreißigstel Octaven ab, brachte die Zaubersprünge über die Faust immer glücklich heraus, und mühte sich mehr in Schwierigkeiten, zu glänzen, als durch anmuthigen Vortrag auf das Herz des Hörers zu wirken. Seine Compositionen für das Klavier sind etwas bizarr, und deßhalb gar bald aus der Mode gekommen; doch darf man sie zur Bildung der Faust den Flügelspielern noch immer sehr empfehlen. Sie wirken übrigens nur auf dem bekielten Flügel; auf dem Fortepiano, Pantalon und Clavicord sind sie theils schwer herauszubringen, theils brilliren sie nicht, weil sie zu einfärbig sind.

Deller, dieser vortreffliche Mann zeitigte unter dem milden Einfluß Jomelli's; ahmte ihm aber nie nach: denn Deller fühlte bald die eigne Quelle, aus welcher er schöpfen konnte. Deller bewunderte das Genie eines Jomelli's mit Begeisterung, war aber stolz und eigensinnig genug, ihm zuzurufen: »Störe meine Zirkel nicht!« Er war Anfangs Ripienist in dem Würtembergischen Orchester; als aber Jomelli den Hof verließ, so ernannte ihn der Herzog zum Concertmeister und Hofcomponisten. Noverre, der erste Balletmeister der Welt, trug zur Entfaltung des Deller'schen Geistes sehr vieles bei: Deller verfertigte nämlich die Musik zu seinen Zauberballeten, und zwar so vortrefflich, daß diese Ballete noch heutiges Tags in ganz Europa als Meisterstücke bewundert werden.

Noverre selbst gestand, niemals einen bessern Dollmetscher seiner mimischen Erfindungen angetroffen

zu haben, als Dellern. Das große tragische Ballet Orpheus ist reich an großen, schauervollen, himmlischschönen und hinreißenden Stellen. Neuheit in den Gedanken, Grazie und Delicatesse in der Empfindung, schmelzende Lieblichkeit in den Uebergängen, reiche rhythmische Abwechslung — mit einem Wort: Schönheit blitzt allenthalben im musikalischen Charakter dieses Mannes hervor. Weil er selbst die Violine mit ungemeiner Anmuth spielte, so ist ihm auch die Bearbeitung derselben meisterhaft gelungen. Deller arbeitete in allen Stylen, die komischen Opern z. B. seine Contatina nella corte, und sein Maestro di Capella sind noch immer Lieblingsstücke des Würtembergischen Theaters. Die Arien und Cavatinen, die Duetten und die Schlußchöre haben so liebliche und merkbare Motive, und sind — unbeschadet der Simplicität, so reich an insinuanten musikalischen Einfällen, daß sie mit den besten komischen Opern wetteifern. Hätte Deller für das deutsche Theater geschrieben, so wäre er noch größer geworden; denn er verstieß oft wider die welsche Prosodie, und war überhaupt in seinen Gesinnungen und seinem Geschmack mehr deutsch, als welsch.

Seine Kirchenstücke beweisen auch eine große Anlage zum höhern Styl. Hätte er länger gelebt, so würde er uns in diesem Fache Meisterwerke geliefert haben. Allein er verließ den Würtembergischen Hof, ging nach Wien und München, und starb daselbst, ehe sich sein Geist ganz entwickelt hatte, im Kloster der barmherzigen Brüder — arm und weit berühmt. An der Kirchhofmauer dieses wohlthätigen Klosters thürmt sich der Grabhügel

dieses vortrefflichen Mannes. Ich fand ihn 1774 mit Nesseln bewachsen, indeß der Lorbeer des Nachruhms um seine Schläfe weht. Er hat auch viel Kammerstücke verfertigt, die in gleicher Schönheit und Zierlichkeit glänzen. Man hat Hoffnung, die Stücke dieses liebenswürdigen Meisters in der angekündigten Stuttgarter Musiksammlung mit einander zu erhalten, wodurch der musikalische Vorrath der Deutschen mit neuen Schätzen bereichert würde.

Die Brüder Blas. Wenn Castor und Pollux die Hoboe geblasen hätten, beide von dem Gott begeistert, der sie gezeugt hat; so könnten sie kaum besser geblasen haben, als diese beiden. Sie waren beide Spanier, verpflanzten sich nach Deutschland, bildeten ihren Geschmack unter Jomelli, und erreichten eine ungewöhnliche Höhe in ihrem Instrument. Dieses Brüderpaar ist eine ganz ungewöhnliche Erscheinung in der Tonkunst. So wie sie sich unter einander unaussprechlich liebten, so sympathetisirte auch ihr musikalischer Vortrag. Wer sie gehört hat, der hat das Ultimatum im musikalischen Vortrag gehört. Ein Gedanke verfolgte den andern, ein Hauch hob den andern. Diese Simpsychie hatte man in Europa noch nie gehört: es schien wechselseitige Freundschaftserklärung zu seyn von zwei verschwisterten Engeln. Beide componirten, beide trugen ihre Sätze meisterhaft vor; und kein Mensch war fähig, zu entscheiden, wer der Größere sey. Die Verschwisterung der Töne, das Schwellen und Sinken des Portamento, das Sangähnliche, und wenn man sagen darf, das Verliebte und Freundliche, hat vielleicht, so lange die Welt

steht, niemand besser ausgedrückt als diese Brüder. Der jüngere starb zu Ludwigsburg — da warf der ältere seine Hoboe weg, und verdorrte in Spanien. Die Compositionen dieser großen Meister sind äußerst selten, weil sie den Eigensinn hatten, nichts drucken zu lassen. Indessen hat man doch einige Sonaten von ihnen, die mit unbeschreiblicher Anmuth gesetzt sind, und für alle Hoboisten ewig Muster bleiben werden.

Rudolph, einer der ersten Waldhornisten. So unvollkommen dieses Instrument ist, so meisterhaft wußte er ihm seine Inconsequenzen abzuringen. Seine Stärke war mehr in der Tiefe; mit der Höhe befaßte er sich nur so weit, als es die Natur des Instruments gestattet. Die zärtlichen Passagen gelangen ihm immer vortrefflich, und er war einer der Ersten, der das Mezzotinto mit dem Horn ausdrückte. Sein größtes Verdienst aber ist, daß er Dollmetscher für das Ballet wurde. Seine Ballete haben in Paris allgemeine Sensation hervorgebracht. Deutsche Meister tadeln an ihm das Süßliche, oder die allzu strenge Accomodation an dem französischen Geschmack. Indessen besaß er doch Gründlichkeit, und verstand sogar den Contrapunct. Als er alterte, setzte er eine Messe, welche noch heute in Paris im Concert spirituel am Charfreitag aufgeführt wird.

Nißle, Rudolphs Schüler und Nebenbuhler, aber ganz und gar kein Rudolph. Er bläst das Horn ganz vortrefflich, aber wer Rudolphen gehört hat, hört in ihm nichts mehr als einen Nachlaller. Sein Geist ist zu klein, um den Originalflug zu fliegen. Nißle's Compositionen sind ärmlich, weil

er den Satz nicht versteht. Inzwischen muß man doch bekennen, daß er im Secondhorn schwerlich seines Gleichen hat. Seine Doppelzunge, seine Tonschwellung, die Leichtigkeit, womit er das fünf gestrichene Contra C hascht, sein leichtes Spiel der Töne, und sonderlich sein Portamento, erheben ihn zu einem Flügelmann unter den Waldhornisten.

Seemann, weder Componist noch Solospieler, aber ganz vortrefflicher Begleiter. Der große Jomelli hat ihn gebildet. So schwer die Kunst der Begleitung ist, so vielseitig ihre Verwickelungen sind, so tief ihre Bedürfnisse, so allvermögend war Seemann. Alle Eigenschaften, die der große Bach vom Accompagnisten fordert, besaß er. Er wußte sich an jeden Charakter des Sängers zu schmiegen, und wie er den Takt hielt, so hielt ihn keiner. Jeden Pulsschlag der Tonkunst belauschte er; den Geniesturm zu lenken war niemand fähiger, als er. Er schmiegte sich jedem Temperamente an, schien nichts zu verstehen — und verstand alles. In der Gabe, Sänger zu unterrichten, hatte er schwerlich seines Gleichen: er bemerkte jeden Mißton, jede Abweichung vom Einklang. Seine Compositionen fürs Klavier und den Sang sind trefflich; schade, daß er aus Mißtrauen gegen seinen Geist zu wenig schrieb, denn er pflegte zu sagen: Eine Kerze figurirt nicht bei der Sonne. Er verwelkte im dreißigsten Jahre seines Lebens zum großen Verluste für die musikalische Welt. — Falle, dankbare Thräne, auf dieses Blatt! Seemann war mein Lehrer und Freund.

Cesari. Seine Gemahlin war eine ganz treffliche Sängerin, groß durch die Natur, und correct

durch ihren Mann gebildet. Die Läufer drückte schwerlich je eine Menschenkehle göttlicher aus, als diese. So naiv, so muthwilligschön, so tändelnd und doch so richtig — konnte man sich kaum etwas phantasieren, wie die Cesari. Sie pflückte die Töne nur gleichsam an den Spitzen ab; allein sie ersetzte den Verlust des Tiefen durch die Präcision des Vortrags. Sie sang immer Sottovoce; aber dieses Sotto himmlisch war es! O Nachhall vom Urklang! — Künstlerin war sie nicht, denn sie traf nur schlecht; aber was sie studiert hatte, das sang sie so, wie es ihr niemand nachsingen wird.

Bonavini. Sängerin im großen Style. Ihre Scale war nicht weitreichend, aber die Sprossen dieser Scale waren desto goldner. Die Läufer glückten ihr nie ganz, aber desto mehr die stehenden und schwellenden Töne. Genie war sie nicht, aber geistreiche Nachahmerin.

Das Orchester am Würtembergischen Hofe bestand aus den ersten Virtuosen der Welt — und eben das war sein Fehler. Jeder bildete einen eignen Kreis, und die Anschmiegung an ein System war ihm unerträglich. Daher gab es oft im lauten Vortrage Verzierungen, die nicht ins Ganze gehörten. Ein Orchester, mit Virtuosen besetzt, ist eine Welt von Königen, die keine Herrschaft haben.

Salzburg.

Dieses Erzbisthum hat sich seit mehreren Jahrhunderten um die Musik verdient gemacht. Es ist daselbst eine musikalische Stiftung, die sich auf 50,000 fl. jährlich beläuft und ganz auf die Unterhaltung eines Musikchors verwendet wird. Die Musik in der dasigen Hauptkirche ist eine der wohlbesetztesten in ganz Deutschland. Die dasige Orgel gehört unter die vortrefflichsten, die es gibt: schade, daß nicht eine Bachische Faust dieses Meisterwerk beseelt! Der Ton ist dick, und wenn das ganze Werk gekoppelt wird, so tönt es wie Gewittersturm. Es hat drei Manuale, über hundert Register, und ein markdurchschneidendes Pedal. Die Verzierungen der Bildhauerkunst daran sind prächtig und voll Geschmack.

Der dasige Capellmeister Mozart (der Vater) hat die Musik auf einen trefflichen Fuß gestellt. Er selbst ist als Componist und als Schriftsteller ehrenvoll bekannt. Sein Styl ist etwas altväterisch, aber gründlich und voll contrapunktischer Einsicht. Seine Kirchenstücke sind von größerm Werthe, als seine Kammerstücke. Durch seine Violinschule, die in sehr gutem deutsch und mit tiefer

Einsicht abgefaßt ist, hat er sich ein großes Verdienst erworben. Die Beispiele sind trefflich gewählt, und seine Applicatur ist nichts weniger, als pedantisch. Er neigt sich zwar zur tartinischen Schule, läßt aber doch dem Schüler mehr Freiheit in der Bogenlenkung, als dieser.

Sein Sohn ist noch berühmter, als der Vater geworden. Er gehört unter die frühzeitigen musikalischen Köpfe; denn schon im eilften Jahre setzte er eine Oper, die von allen Kennern gut aufgenommen wurde. Auch gehört dieser Sohn unter unsre ersten Clavierspieler. Er spielt mit magischer Fertigkeit, und liest so genau vom Blatt weg, daß er hierin wohl schwerlich seines Gleichen fand.

Die Singchöre in Salzburg sind vortrefflich eingerichtet; nur fängt der Styl in der Kirche an, seit einiger Zeit ins Theatralische auszuarten — eine Seuche, die schon mehr als eine Kirche vergiftet hat! Die Salzburger glänzen sonderlich in blasenden Instrumenten. Man findet daselbst die trefflichsten Trompeter und Waldhornisten; nur Clavier- und Orgelspieler sind desto seltner. Der Geist der Salzburger ist äußerst zum Niedrigkomischen gestimmt. Ihre Volkslieder sind so drollig und burlesk, daß man sie ohne herzerschütternde Lache nicht anhören kann. Der Hanswurstgeist blickt allenthalben durch, und die Melodien sind meist vortrefflich und unnachahmlich schön.

Braunschweig.

Die verwittwete Herzogin, eine preußische Prinzessin, hat den musikalischen Geist von Berlin hierher verpflanzt. Schon seit vierzig Jahren ist die Musik daselbst in der Blüthe. Man führte die Hassischen und Graun'schen Opern mit vielem Geschmack und richtiger Execution auf. Die größten Sänger, ein Carestini, Salembini, und andere sangen auf diesem Theater. Ein Nardini, Ferrari, und mehrere Virtuosen ersten Rangs, schmückten das Orchester.

Schwaneberger war Kapellmeister. Seine Opern sind mit vieler Gründlichkeit gesetzt, nur nicht melodisch genug, um sich lange zu erhalten. Schwaneberger ist aus der Berlinerschule. Unter dem Grübeln verduftet zu viel Geist: daher sind seine Opern meist schon vergessen. Auch seine Kammerstücke bedeuten nicht viel.

Friedr. Gottlob Fleischer, ein trefflicher Clavierspieler und berühmter Componist. Das Geflügelte und Schwere ist ein Hauptzug in seinem musikalischen Charakter. Die größten Schwierigkeiten besiegt er leicht; nur gelingt ihm das Adagio bei weitem nicht, wie das Presto. Seine Cla=

vierstücke und Lieder für das Clavier sind trefflich und mit vielem Geschmack gesetzt: die komischen Stellen sind ihm sonderlich meisterhaft gelungen. Sein Podagrist ist herrlich.

Hurlebusch. Ein Sohn des berühmten Organisten zu Hamburg und einer der besten Clavierspieler Deutschlands. Seine Accentuation ist neu und tief eindringend; er glänzt deßhalb sonderlich auf dem Clavicorde, welches er als Meister behandelt. Sein Adagio und Largo ist unnachahmlich schön. Er besitzt just das, was Fleischer nicht hat. Schade, daß er so wenig componirt!

Zachariä (der Dichter) spielte das Clavier sehr schön, gab auch verschiedene Sammlungen für das Clavier heraus, die von Geschmack zeugen. Dieß ist um so mehr zu bewundern, da Zachariä erst im fünf und zwanzigsten Jahre anfing, die Musik zu studieren.

Der jetzt regierende Herzog von Braunschweig spielt die Violine vortrefflich, und unterhält jetzt eines der besten Orchester. Für das Theater ist er nicht so eingenommen, wie für die Kammermusik. Er pflegt gemeiniglich bei den Concerten mitzuspielen. Sein Solo wird auch von Kennern bewundert: er spielt die schwersten Stücke eines Lolli mit Ausdruck und Fertigkeit.

Anspach.

An diesem Hofe blüht die Musik erst seit der Regierung des gegenwärtigen Markgrafen: der vorige hatte außer der Falkenjagd fast keine Passion; der jetzige aber hat seit zwanzig Jahren ein Orchester angelegt, worin sich einige ungemein gute Köpfe auszeichnen. Schade, daß die Singmusik daselbst gänzlich fehlt; die Instrumentalmusik aber ist desto besser.

Der Führer dieses Orchesters ist **Kleinknecht**, eigentlich nur ein Flötraversist, aber ein so gründlicher Setzer, als wir einen in Deutschland haben. Zwar übte er sich blos im Kammerstyl, aber seine Kammerstücke sind Muster in dieser Art. Seine melodischen Gänge sind meist gut gewählt, und die Bässe so herrlich gesetzt, daß sie der Componist studieren muß, um den Baßsatz daraus zu lernen. Kleinknechts Geist ist nicht feuervoll, hält aber festen und regelmäßigen Tritt. Er hat verschiedene Trio's, Solo's, auch Symphonien und andere Stücke geschrieben, die reife Kenntniß der Harmonie verrathen. Kürzlich gab er selbst seinen Lebenslauf heraus, der so herzlich, ehrlich und gründlich abgefaßt ist, daß überall der deutsche Mann hervorblickt.

Schwarz. Ein Zögling der Würtembergischen Capelle, und unstreitig der erste Fagotist unsrer Zeit. Seine dicke Leibesconstitution verursacht, daß er etwas asthmatisch bläst; er ersetzt es aber durch tausendfältige Schönheiten. Sein Ton ist voll und schön. Er hat eine magische Stärke im Treffen. Im Tenor ist er äußerst angenehm, und in der Tiefe zürnt er. Die volublen Passagen bringt er mit durchdringender Kraft heraus, und das Adagio bläst niemand besser als er. — Er vereinigt mithin Eigenschaften in sich, die wenige Virtuosen in sich zu vereinigen wissen. Die Engländer haben diesen Meister angestaunt; und in Deutschland weht schon lange sein Lorbeer. Schade, daß er den Satz zu wenig versteht, um sich seine Concerte selbst verfertigen zu können. Doch wählt er sehr gut, und weiß aus verschiedenen Compositionen sich eigene, seinem Geiste anpassende Stücke zu gruppiren.

Johann Jäger. Vielleicht der stärkste Violoncellist, den wir haben: ich sage vielleicht — weil er am großen Legrand in Berlin einen wichtigen Nebenbuhler hat, der ihn nach dem Geständniß tiefer Kenner in der Geschwindigkeit noch übertreffen soll. Allein eine Betrachtung gibt Jägern den Vorzug; Legrand spielt Jägers schwerste Concerte nicht; hingegen trägt Jäger die intricatesten Concerte von Legrand so stark wie seine eignen vor. Jäger ist ganz original; seine Bogenlenkung neu, zwanglos, und bis zum Ungestüm feurig. Alle Meister auf dem Violoncell setzen mit dem Daumen auf der D-Saite an, und bringen dadurch die hohen Passagen heraus. Allein Jäger geht

von dieser Methode ganz und gar ab, — zum Beweis, das sein Genie mehr als einen Weg hat, sein Ziel zu erreichen. Er fährt mit blitzschneller Gewandtheit auf den D- und A-Saiten in die äußerste Höhe hinauf, und trägt die delicatesten Sätze mit der größten Zartheit und Lieblichkeit vor. Man tadelt an ihm, daß er die untern Töne zu dick nehme, sie zu rasch abschneide, und in den zweiten Ton fortschreite, ehe noch der erste verhallt ist. Dieß verursacht im Vortrage eben die Undeutlichkeit, die ein Clavier hat ohne gute Temperatur. — Dieser Tadel ist nicht ohne Grund; allein der feurige Geist Jägers riß ihn zu diesem Uebelstande fort; jetzt, da er abgekühlter ist, hat er ihn gewiß schon abgeschafft. Jäger ist zugleich ein großer Leser Prima-vista; d. h. gleich vom Blatt die schwersten Stücke wegzuspielen, versteht er mit bewundernswürdiger Kunst. Die Composition treibt er nicht nach Regeln, sondern bloß nach dem Gehör. Seine Concerte und Sonaten bestehen meist aus selbst erfundenen Sätzen, die groß, edel, dem Instrumente angemessen und voll von Schwierigkeiten sind. Jäger hat seine Stücke von guten Tonsetzern revidiren lassen, wodurch sie auch eine richtige Form bekamen. Indessen muß man doch gestehen, daß die üppigen Zweige, von einer oft zügellosen Phantasie getrieben, noch nicht alle abgeschnitten sind. Sein Sohn betrat mit dem größten Ruhme die Fußtapfen seines Vaters, und wurde schon in seinem eilften Jahre unter seinem Vater als Violoncellist bei dieser Capelle angestellt.

Ein besserer Ripienist, als Hoboist.

Da er meist mit der Sortine blies, um das Gänsegeschrei der Hoboe in der Tiefe zu verhindern, da er überdieß mit wenigen Concerten und Sonaten hauste, und sich dadurch dem Vorwurf der Armuth aussetzte; so ist's kein Wunder, daß er als Concertist keine sonderliche Rolle spielte. Hingegen begleitete er sehr gut mit der Violine, und war ein richtiger Treffer. — Er starb, ehe noch sein musikalischer Geschmack ganz ausgereift war, als Kammervirtuos in Anspach'schen Diensten.

Die übrigen Glieder des Anspach'schen Orchesters passen in den harmonischen Körper sehr gut, doch ragt darunter außer den schon Genannten keiner als Virtuos hervor. Auch macht die unbegreifliche Vernachläßigung des Gesangs in Anspach, daß die Instrumentisten sich immer mehr vom Cantabile entfernen.

Gräf, in Erlangen, ist ein ausnehmend guter Clavierspieler. Seine Stücke, wovon viele in der großen in Kupfer gestochnen Nürnberg'schen Sammlung stehen, sind sehr regelmäßig, mit Kunst, ja oft mit Genie bearbeitet. Zwar hat er den heutigen Modegeschmack nicht ganz mehr: allein seine Sätze sind so praktisch, so fauststärkend für den Clavieristen, daß ich sie vor vielen neuern, die oft wahre Ephemeren sind, mit Recht empfehlen muß.

Als Baireuth ehemals einen eigenen Hof bildete, so war auch daselbst ein eigenes Orchester. Die Markgräfin, eine Schwester Friederichs des Großen, sang selbst sehr gut, und setzte manche italiänische Arie mit Geschmack und Einsicht. Die Kammermusik war zu der Zeit sehr gut. Die ersten Sänger und Sängerinnen aus allen Ländern

ließen sich daselbst hören. Der König gab zur Unterhaltung des Orchesters seiner Schwester selbst jährlich 30,000 Rthlr., weil sich die Markgräfin mehr zu dem welschen, als deutschen Geschmack hinneigte; so war ihr Orchester auch meistens mit Welschen besetzt. Wie dieses Haus ausstarb, stäubte auch das Orchester auseinander.

Wallerstein-Oettingen.

Seitdem dieses uralte gräfliche Haus in den Fürstenstand erhoben wurde, seitdem blüht die Musik daselbst in einem vorzüglichen Grade. Ja der dort herrschende Ton hat ganz was Originelles, ein gewisses Etwas, das aus welschem und deutschem Geschmack, mit Caprisen durchwürzt, zusammen gesetzt ist.

Herr von Becke ist das Haupt dieses Orchesters. Er gehört nicht nur unter die besten Flügelspieler, sondern auch unter die vorzüglichsten und originalsten Componisten. Seine Hand ist klein und brillant; sein Vortrag deutlich und rund; seine Phantasie reich und glänzend, und — was ihn am meisten ehrt, seine ganze Spielart selbst geschaffen. Er hat im Clavier eine Schule gebildet, die man die Beckische nennt. Der Charakter dieser Schule ist: eigenthümlicher Fingersatz, kurzes, etwas affectirtes Fortrücken der Faust, deutlicher Vortrag, spielender Witz in den Passagen, und sonderlich ein herrlicher Pralltriller. In diesem Style sind auch Becke's Clavierstücke geschrieben. Er hat noch dieß Besondere, daß alle seine Sätze ein gewisses Gemälde von Empfindungen dar=

stellen, deren Charakter sich nicht leicht verkennen läßt. Man weiß ganz genau, in welcher Herzstellung Beeke war, als er dieß oder jenes Product aufsetzte; so getreu bleibt er der herrschenden Empfindung. Seine Concerte sind nicht sonderlich schwer, aber ungemein lieblich und schmeichelnd für das Ohr. Seine Claviersonaten gehören unter die besten dieser Art, die wir besitzen: sie sind reich an hervorstechenden, meist ganz neuen Wendungen. Seine Modulationen eben nicht kühn, aber doch oft sehr überraschend. Er hütet sich mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit vor Rosalien; daher sind seine Uebergänge so gefällig. Seine Compositionen für andere Instrumente haben ein ganz eigenthümliches Colorit. Der Umriß ist aufs Genaueste angegeben, und die Instrumente bringen eine so kräftige Carnation und liebliche Farbenmischung hervor, daß man sie nicht ohne Wonnegefühl hören kann.

Beeke hat auch manches für den Sang geschrieben; doch zeichnet er sich hierin nicht so sehr aus, wie in Instrumentalsachen. Er künstelt die Empfindungen heraus, und legt oft mehr oder weniger in den Gesang, als wirklich darin liegt.

Rosetti. Einer der beliebtesten Tonsetzer unserer Zeit. Auf allen Clavieren sieht man jetzt Rosettische Stücke, aus allen jungfräulichen Kehlen hallen seine Lieder wieder. Und gewiß, es läßt sich kaum etwas Leichteres, Lichtvolleres, Honigsüßeres denken, als die Stücke dieses Mannes. Die Naivetät ist sonderlich sein Hauptzug. So leicht aber seine Sätze aussehen, so schwer sind sie vorzutragen, wenn man kein eigenes Herzgefühl

hat. Der bloße musikalische Luftspringer, der bloß in Saltomortalen seinen Ruhm sucht, wird scheitern, wenn er ein Rosettisches Werk vortragen soll. Die Grazie und Schönheit ist so unendlich feiner Natur, daß man nur mit der Hand zucken darf, so ist ihr zarter Umriß zerstört, und das Venusbild wird eine Fratze. — Dieses Grundgesetz gilt in einem hohen Grade vom Vortrag der Rosettischen Compositionen: auf einem bekielten Flügel wirken sie nur schlecht; auf einem Steinischen Fortepiano stark; am meisten auf einem Silbermannischen Clavicorde.

Rosetti setzte auch Manches für die Kirche. Sein Requiem auf den Tod der Prinzessin von Taxis ist ungemein schön; hat aber das Feierlicherhabene, das Todahnende, das Trostvolle der Auferstehung nicht so, wie das Jomellische Requiem. Er tändelt zu viel mit blasenden Instrumenten. Das Näseln der Trompeten mit Sordinen fällt beinahe ins Komische, und zerstört die Eindrücke der schwermüthigen Andacht. Auch versteht er den Contrapunkt nicht tief genug, um eine Fuge mit Kraft und Nachdruck durchzuarbeiten. Rosetti ist der erste Italiäner, welcher deutsche Poesie musikalisch bearbeitete. Da er die deutsche Sprache tief studiert hat, so sind ihm diese Arbeiten meist ungemein gut gelungen. Lieder der Liebe und sanftwallende Empfindungen gelingen ihm am meisten.

Anton Janitsch. Ein sehr guter, gründlicher und angenehmer Geiger. Sein Solo ist stark, an schwierigen Sätzen reich; und sein Vortrag überhaupt hat volle Deutlichkeit: auch im Sturme der Phantasie wird er nicht aus den Ufern

des Tacts getrieben. Niemand trägt die Beeke- schen Compositionen kräftiger vor, als Janitsch. Sein Strich ist durchschneidend, und seine Stellung einnehmend und schön. Es gibt wenig Geiger, welche im Solo und in der Begleitung sogleich stark wären, wie Janitsch.

Schaden

Frau von Schad. Zwar ist die musikalische Geschichte keine Dilettantengeschichte; wenn sich aber bloße Liebhaber zu der Höhe emporschwingen, wie die Frau von Schad, so verdienen sie nicht nur bemerkt, sondern auch angepriesen zu werden. Sie ist eigentlich eine Schülerin von Beeke, spielt aber weit geflügelter als ihr Meister, und in mehreren Stylen. Ihre Hand ist glänzend, und gibt dem Clavier Flügel. Sie liest mit unbeschreiblicher Fertigkeit; und doch blickt auch bei ihr das Weib hervor. Sie schnellt den Tact, grimmassirt zuweilen, und verkünstelt das Adagio. Nicht eignes Herzblut quillt — wenn sie Empfindungen ausdrückt, sondern immer ist's Manier des Meisters. Was durch Mechanismus vorgetragen werden kann, das trägt sie meisterhaft vor; wo aber Genie gelten soll, da herrscht weibliche Ohnmacht: sie zappelt alsdann auf den Tasten, wie eine geschossene Taube, und ihr Leben verlischt.

Zum Ruhme des Wallersteinschen Orchesters verdient noch angemerkt zu werden, daß hier das musikalische Colorit viel genauer bestimmt worden ist, als in irgend einem andern Orchester. Die feinsten und oft unmerklichsten Abstufungen des Tons hat besonders Rosetti oft mit pedantischer Gewissenhaftigkeit angemerkt.

Durlach.

Dieser Hof hat lange sein Auge nicht auf die Musik gerichtet, wiewohl die Kirchenmusik unter dem vorigen Markgrafen immer erträglich besetzt war. Aber das Erträgliche und Mittelmäßige erregt in der Geschichte der Tonkunst nie Aufmerksamkeit. Erst unter dem jetzigen Markgrafen fing Deutschland an, auf die dasige Musik aufmerksam zu werden. Der verstorbene Capellmeister Schiatti war zwar ein ganz mittelmäßiger Componist; er verstand aber die Kunst ganz wohl, ein Orchester zu lenken und die Mitglieder desselben mit Nachdruck anzuführen. Doch war die Ehre, dieses Orchester in Aufnahme zu bringen, einem Deutschen vorbehalten; und dieser Deutsche ist der jetzige Capellmeister

Schmittbauer. Er gehört unter die vorzüglichsten Componisten unsers Vaterlandes, und erst jetzt sieht man, was die Welt schon längst an ihm hatte. Seine zu Cöln aufgeführten Kirchenstücke sind voll Verstand und Kunsteinsicht. Er bearbeitet die Fuge gründlich; nur künstelt er zu sehr in seinen Modulationen. Seine deutschen Cantaten sind zum Theil vortrefflich. Die Poesie

des Herrn von Drois, die er nach einem Gemälde von van der Werft verfertigte, Adams Empfindungen beim ersten Gewitter hat er meisterhaft in Musik übergetragen. Das annähernde Gewitter ist durch gedämpfte Pauken bis zur Täuschung ausgedrückt worden, und der Ausbruch desselben raset im vollen Instrumentensturme. Die Empfindungen unserer ersten Aeltern bei diesem ungewöhnlichen Anlaß drückte er durch den natürlichsten Gesang aus. Seine Recitative sind nicht ganz so gründlich, wie anderer deutschen Meister ihre; aber doch gefällig durch die eingestreuten Accompagnements. Seine Arien sind trefflich zur Gesangübung, weil sie schwer sind und von neuen Modulationen strotzen. Dieser Meister hat auch sehr viel im Kammerstyle gearbeitet, immer gut und hörbar: und in Jomelli's Manier, dessen Schüler er war; doch niemals sonderlich hervorstechend. Die Ursache mag vielleicht unter andern diese seyn, weil er in keinem Instrument Meister ist, sondern nur die Oberfläche von ihnen berühret, oder wie Rousseau sagt: nur die Spitzen der Töne pflückte.

Woeggel. Ein Mann, der zuerst die Trompete als Meister behandelt hat. Da er athemreich war, eine starke Brust hatte und diätetisch lebte, so ward ihm dieses Riesengeschäft um so leichter. Er fiel zuerst auf den glücklichen Einfall, die Trompete zu biegen, um in den Becher greifen und die Töne modificiren zu können. Die Trompeten mit Klappen schienen ihm zu viel von ihrer Natur verloren zu haben; deßwegen fiel er auf diese Erfindung, ohne dadurch dem schmetternden Tone der Trompete etwas zu nehmen.

Seine Zunge ist trefflich im Doppelspiele, wie im einfachen, und seine Höhe nicht nur äußerst rein, sondern auch so lieblich, daß es mehr Menschengesang, als Trompetenvortrag zu seyn scheint. Die Concerte für sein Instrument sind meist von Schmittbauer, und zwar mit Geschmack und ziemlicher Gründlichkeit gesetzt. Da er sich aber meist an die Höhe gewöhnt hat, so verlor er dadurch merklich in der Tiefe.

Der Markgraf besitzt auch an Geier in Durlach einen der merkwürdigsten Organisten, den sogar ein Vogler schätzte. Er hat Feuer, Faustkraft, Pedalkenntniß, und Einsicht in die Registermischung. Nur künstelt er zuviel auf der Orgel, und scheint das Adagio, Largo, Andante und Arioso viel zu wenig studiert zu haben.

Sandmair. Ein guter Solospieler auf der Violine; doch noch ein trefflicherer Ripienist. Er bildete sich an diesem Hofe, und reiste mit Voglern in der weiten Welt herum.

Der Gesang ist bisher in diesem Orchester äußerst vernachläßigt worden, wodurch für die Instrumentalisten ein unwiderbringlicher Schaden entstand: denn ohne Gesang wird kein Instrumentist reif.

Hamburg.

Diese Stadt hat vor andern Städten Deutschlands große und graue Verdienste um die Tonkunst. Schon um die Zeit der Kirchenverbesserung unterhielt man daselbst Musikchöre, die, nachdem der Kirchengesang eingeführt wurde, der Aufnahme und Würde desselben ungemein zu Statten kamen. Ich glaube, daß diese Stadt die ersten Orgeln in Deutschland hatte: wenigstens findet man in ihrer Geschichte frühere Nachrichten von Orgeln, als in den Chroniken anderer Städte. Deßhalb gab es auch daselbst viel früher große Organisten, als anderwärts in Deutschland. Man besoldete Cantoren oder Sangmeister, nahm Zinkenisten und Posaunisten an, und vereinigte sie mit dem öffentlichen Gesange. Darum ist in keiner Stadt Deutschlands der Choralgesang so trefflich, so majestätisch donnernd, so ganz die Tempelhallen ausfüllend, und so gründlich von der Orgel begleitet — als in Hamburg. Auch sind die Hamburger die ersten Protestanten gewesen, welche die Figuralmusik, Anfangs mit großem Widerstande der Geistlichkeit, in den Kirchen einführten. Der Reichthum dieser Stadt, welchen bekanntlich ihre ausgebreitete Handlung einführte,

war der Musik sehr günstig. Der Magistrat setzte für die Musiker ansehnliche Besoldungen aus, und reiche Privatpersonen vermehrten selbige durch ansehnliche Stiftungen. Zu Anfang dieses Jahrhunderts waren abermals die Hamburger die Ersten, welche deutsche Singstücke aufs Theater brachten. Obgleich die Poesie Anfangs meist schlecht war, so war doch die Musik für die damalige Zeit sehr gut gesetzt.

Mattheson war der Lenker dieser musikalischen Schauspiele und der erste Musiker in Hamburg. Zwar waren seine eignen Compositionen ziemlich steif und pedantisch; er verbesserte dies aber damit, daß er treffliche Stücke aus Italien und Frankreich verschrieb, und deutsche Texte darunter setzte. Auch warb man für diese Schauspiele die besten Sänger aus Deutschland.

Schubart, mein Vorfahr, ein trefflicher Tenorist, der mit ungemeiner Anmuth sang, und die Musik als Meister studiert hatte, war viele Jahre die Zierde dieses Theaters.

Mattheson spielte die Orgel sehr stark, nur machte ihn das mathematische Auszirkeln etwas furchtsam. Sein größtes Verdienst aber ist, daß er durch seine vielen musikalischen Schriften einer der ersten Lehrer Deutschlands geworden. Seine Organistenprobe, sein vollkommener Kapellmeister, und andere seiner Schriften, enthalten einen Schatz seltener musikalischer Einsichten. Da er Lateinisch, Griechisch, Englisch, Französisch und Welsch vollkommen verstand, so konnte er alles lesen und studieren, was in diesen Sprachen über die Tonkunst geschrieben war. Wollte man

einen Organisten oder Kapellmeister heutzutag nach seinen strengen Forderungen examiniren, so würden nur äußerst Wenige zu diesen Stellen fähig seyn. Doch war Mattheson selbst mehr gründlich und solid, als melodisch: darum modern jetzt seine Compositionen. Er trieb den Pedantismus oft bis ins Lächerliche — wollte nicht nur für das Ohr, sondern auch fürs Auge malen. Als er einst eine Cantate, Noah betitelt, setzte, und einen Regenbogen ausdrücken sollte, so schrieb er die Noten in einem halben Zirkel, und gebrauchte dazu rothe, gelbe, blaue und andere farbige Tinte — ein Einfall, worüber sich Klopstock in seiner gelehrten Republick weidlich lustig macht. Bei all diesen kostbaren Anstalten hatte die Hamburger Musik doch noch sehr viel Rauhes und beinahe Barbarisches. Aber plötzlich trat ein Mann aus der Wolke

— — claraque luce refulsit! — —

und dieser Mann war

Telemann. Er studierte Theologie; aber sein musikalischer Originalgeist bäumte sich weit über den Theologen hinaus. Von der Natur mit Genie ausgerüstet, cultivirte er die Tonkunst unter den besten Meistern. Er durchreiste Welschland und Frankreich, holte allenthalben Nahrung für seinen Geist, ohne sein eignes Gepräge zu verlieren. Als er nach Deutschland zurückkam, wurde er Kapellmeister in Hamburg — und hier begann die Epoche seiner Größe. Er schwang sich bald zu einem der ersten Tonsetzer Europens empor. Im Kirchenstyle besonders hatte er seines Gleichen nicht: Tiefsinn, Psalmenflug, Höhe, Würde und Majestät waren bei ihm mit einem Herzen vereinbart, das ganz von

der Religion durchdrungen war. Seine vielen Kirchenjahrgänge sind ein unbezahlbarer Schatz für die Tonkunst. In seinem mittlern Alter neigte er sich, von Lully's Beispiel verführt, etwas zum französischen Satze; doch lenkte er bald wieder ein: denn die Verirrungen des Genies dauern nicht lange. In seinen letztern Werken ward er ganz deutscher Mann. Correcter konnte niemand schreiben als Telemann; doch nagte die Correctheit nicht am zarten Sproß der Melodie. Wenige Meister waren reicher an melodischen Gängen, als er. Seine Recitative sind Muster, die der Künstler studieren muß. Seine Arien — meist mit wenigen Instrumenten besetzt, thun die größte Wirkung. Die Bässe sind so meisterhaft bearbeitet und so regelmäßig beziffert, daß er hierin noch von niemand übertroffen wurde. Am größten war Telemann in Chören; man hat Hallelujas und Amen von ihm, welche das Aufjauchzen und den Jubel der himmlischen Chöre so nachahmen, daß die gefrorenste Seele dabei aufthauen und sich in Empfindung ergießen muß. Wie er die Choräle setzte und begleitete, wie voll seine Harmonien, wie glücklich seine Modulationen waren — das wissen nur diejenigen zu beurtheilen, die über Originalwerke Richter seyn können. Er hat verschiedene Oratorien, Cantaten und dergleichen gesetzt, die jetzt wie Gemmen aus den Zeiten des Dioskorides gesammelt werden. Seine Kammerstücke sind bei weitem nicht von diesem Werthe; denn ob er sie schon alle mit der äußersten Gründlichkeit bearbeitete, so sind doch Produkte dieser Art viel zu sehr der Mode unterworfen, als daß sie lange dauern könnten. Telemann war für

die Kirchenmusik geschaffen, und hierin ist er der erste Lehrer Deutschlands geworden. Wo Kirchenmusik ist, da hallen seine Erfindungen wieder. — Sein Geist blieb bis ins graueste Alter immer groß und lebhaft. Er führte noch im achtzigsten Jahre ein Passionsoratorium auf, worin die volle Stärke seines Genius flammte. Die größten Dichter seiner Zeit, Richey, Brockes und Hagedorn arbeiteten für ihn. Er fühlte die Macht der Poesie so tief, daß er bei Lesung der ersten Gesänge der Messiade weinte, daß solch ein Dichter nicht für ihn gearbeitet hätte. Kurz vor seinem Ende entschloß er sich noch, einen Hymnus aus der Messiade in Musik zu setzen. Aber er starb, — und lauscht nun den Chören der Engel.

Das Glück der Hamburger ist beneidenswerth; nach diesem ungeheuern Verlust erhielten sie einen Carl Philipp Emanuel Bach, der in vielen Stücken noch Telmann übertraf. Er war Kapellmeister in Hamburg; bei der Prinzessin Amalia von Preußen; und hatte noch von verschiedenen Höfen diesen Charakter. Er ist der Sohn des großen Sebastian Bach's, und studierte bei ihm das Flügel- und Orgelspiel mit so bewundernswürdigem Erfolge, daß er schon im eilften Jahre die Zauberstücke seines Vaters, über dessen Schulter blickend, wegspielte, wenn er sie setzte. Doch ließ er bald die Orgel fahren, und legte sich ganz auf das Klavier und die Composition. Schon im achtzehnten Jahre seines Alters wurde er erster Flügelspieler beim großen Friedrich, und begleitete immer die Flötenconcerte und Solos des Königs allein. Hier schwang er sich in jedem Betracht zum

ersten Klavierspieler der Welt empor. Niemand hat jemals die Natur des Flügels, des Fortepianos, des Pantalons und Clavicords mit so tiefem Blick durchdrungen, wie dieser unsterbliche Mann. Sonderlich war er der Erste, der Colorit ins Clavicord brachte; der das Schweben und Beben der Töne, den Träger, eine Art von Mezzotinto, die Fermen, die Pralltriller, auch den Doppeltriller, nebst unzähligen andern Verzierungen des Clavicords erfand. — Er spielt äußerst schwer, und eben so schön. Sein gebundener Styl, seine Manieren, seine Ausweichungen, seine harmonischen Kunstgriffe sind unerreichbar. Er hat die Musik in ihrem weitesten Umfange studiert. So groß er als Solospieler ist, so schöpferisch seine Phantasien sind, so groß und erhaben seine Einbildungskraft; so groß ist er in der Begleitung. Wer begleitet wie Bach? — Niemand! wird ganz Europa antworten. Friedrich der Große, der das Nil admirari des Horaz in so hohem Grade studiert hatte, stand mehr als einmal hinter dem großen Manne, wenn er Töne aus dem Clavicord zauberte, — stieß dann mit dem Stock auf den Boden, und rief aus: Nur ein Bach! nur ein Bach!

Man hat unzählige Klavierstücke von diesem Meister, die alle das Gepräge des außerordentlichsten Genies tragen. So reich an Erfindungen, so unerschöpflich in neuen Modulationen, so harmonisch voll ist keiner wie dieser. Was Raphael als Maler und Klopstock als Dichter — das ist so ungefähr Bach als Harmoniker und Tonsetzer. Was man an seinen Stücken tadelt, ist eigensinniger Geschmack, oft Bizarrerie, gesuchte Schwierigkeit, ei-

gensinniger Notensatz, wo er z. B. den mittlern Fingern immer eigene Sphäre gibt; und Unbeugsamkeit gegen den Modegeschmack. — Wenn auch etwas an diesen Beschuldigungen wahr ist: so ists doch noch wahrer, daß der wirklich große Mann sich zwar bücken, aber nie zur Zwergheit seiner Zeitgenossen herabwürdigen kann. Bach pflegte zu sagen: Wenn meine Zeitgenossen fallen, so ist meine Pflicht, sie aufzuheben, aber nicht zu ihnen in den Koth zu liegen. Daher bemerkte man in seinen neuesten Stücken immer etwas Anschmiegung an den Genius der Zeit, aber nie Herabsinken zum herrschenden Geiste der Kleinheit. Alles Tändeln auf dem Clavicorde, alles süßliche geistentnervende Wesen, alles Berlockengeklingel der heutigen Tonmeister ist seinem Riesengeiste ein Greuel. Er bleibt troß der Mode, was er ist — Bach!

So groß er als Clavierist hier erscheint, eben so groß ist er als *Lehrer* des Claviers. Niemand versteht die Kunst, Meister zu bilden, besser als Er. Sein großer Geist hat eine eigene Schule gebildet; die Bachische. Wer aus dieser Schule ist, wird in ganz Europa mit Vorneigung aufgenommen. Sein Fingersatz ist der vortrefflichste, den je ein Clavierist erfunden, seine Faust und Leibesstellung glänzend: und sein Vortrag so ungezwungen, daß man hexen sieht, ohne eine einzige magische Bewegung zu bemerken. Ja er ist der Lehrer der Welt im Clavicorde geworden. Seine *wahre Art, das Clavier zu spielen*, ist so classisch, als je ein Werk geschrieben wurde. Sein Styl ist ernst, präcis und rein. Seine Regeln sind von der tiefsten Erfahrung abgezogen. Er ist Theoret und Aest-

hetiker zugleich in seltnem Grade. Alles, was im Umkreis des Claviers liegt, scheint er erschöpft zu haben: denn in den vierzig Jahren, da er herrschte, strebten zwar viele an seinem Colossenbilde empor, aber sie vermochten kaum seine Kniee zu lecken.

Eben so ausgezeichnet war er als Lenker eines Musikchors. Er weiß hundert Stimmen und Saiten so in eins zu verflößen, so in den Pulsschlag der Natur einzuleiten, so das Genie selbst in den Schranken der Ordnung zu erhalten, daß hierin schwerlich seines Gleichen ist. Die Akustik, die Orchesterordnung, und viele geheime Kapellmeisterkünste verstand er aus dem Grunde. Auch als Sangcomponist hat er sich mit Glanz gezeigt. Seine Cantaten, seine Choräle, wozu er Gellert's, Kramer's und Klopstock's Texte wählte, sind voll Pathos, voll Neuheit in melodischen Gängen, einzig in den Modulationen — kurz, wahrer harmonischer Sphärenklang. So groß sein Geist ist, so groß ist sein Fleiß. Kein Genie hat jemals so viel geschrieben wie Er, und alles, auch das geringste Liedchen oder Menuetchen, trägt seinen originellen Stempel. Daß durch diesen ausserordentlichen Mann die Musik in Hamburg ungemein gebildet werden mußte, versteht sich von selbst. Alles ist daselbst Sang und Klang: die größten Virtuosen treten da auf und werden fürstlich belohnt; die Dilettanten erheben sich zur Meisterschaft *).

*) Der Syndicus Schubak, ein Universalkopf, spielt nicht nur das Clavier als Meister, sondern setzt auch ganz vortrefflich. Ein Mann, der sagen kann, ich kenne nur zwei Lehrer: Klopstock und Bach, verdient von der Geschichte bemerkt zu werden, wenn er sich auch nur als Dilettant angibt.

Die Theatralmusik zu Hamburg ist eine der trefflichsten in Deutschland; eben nicht stark besetzt, aber so richtig in der Ausführung, daß Concertmeister dahin reisen sollten, um zu lernen, wie man ein Orchester anführt. Da die ersten Produkte der Welt daselbst aufgeführt werden, so ist leicht zu erachten, welch eine große Musikschule Hamburg für unser Vaterland geworden.

Ein Theater, an dessen poetischen und musikalischen Vollkommenheiten Lessinge, Klopstocke, Bache, Bode, Schröder und andere Jahre lang gearbeitet haben, muß sich nothwendig zu einem Gipfel erheben, der über alle andern Theater hinausreicht. Daher macht in Hamburg nichts mehr Sensation, als was außerordentlich groß ist. Ja ein berühmter Engländer behauptete erst kürzlich öffentlich, daß der allgemeine musikalische Geschmack zu Hamburg weit größer sey, als der in London.

Mainz, Trier und Cöln.

Wenn man von den Höfen geistlicher Churfürsten spricht, wenn man an ihren Enthusiasmus für die Aufrechthaltung ihrer Religion denkt, so läßt sich nichts anderes erwarten, als blühende Tonkunst — wenigstens im Kirchenstyl.

In Mainz ist die churfürstliche Hofmusik immer mit trefflichen Köpfen besetzt gewesen. Der vorige Churfürst war so enthusiasmirt für die Musik, daß er sich jeden Morgen durch einen sogenannten musikalischen Morgensegen wecken ließ; ein Abendgesang, mit unaussprechlicher Rührung angestimmt, wiegte ihn in Schlummer. Nicht leicht hat ein großer Mann die Musik so in sein Leben verwebt, wie dieser. Musik weckte ihn, Musik begleitete ihn zur Tafel, Musik scholl auf seinen Jagden; Musik beflügelte seine Andacht in der Kirche; Musik wiegte ihn in balsamischen Schlummer, und — Musik hat diesen wahrhaftig guten Fürsten gewiß im Himmel bewillkommt.

Punto. Unstreitig der erste Waldhornist der Welt. Zwar glänzt er mehr in der Second, als in der Prim; doch hat er den Umfang des Horns so studiert, wie noch keiner: seine ganze starke

Seele haucht aus dem Becher des Horns. Ein Adagio in der Schäferstunde von ihm blasen hören, ist das Ultimatum der Kunst. Auch Schwierigkeiten bringt er mit unbeschreiblicher Leichtigkeit heraus. Donnernd schlägt er das contra C an, und schwebt durch die unmerkbarste Bogenlinie ins obere C. Er weiß, mit der Faust im Becher, die in der Scale des Horns nicht befindlichen Töne so rein herauszubringen, daß er mit seinem D-Horn, ohne zum zeitverlierenden Maschinenhorn seine Zuflucht zu nehmen, Stücke aus allen Tönen begleitet. Seine Compositionen sind eben so trefflich als sein Vortrag; nur setzen sie immer einen Meister voraus, — für Dilettanten sind sie nicht geschrieben.

Die Kirchenmusik in Mainz hat sich lange im antiken feierlichen Style erhalten. Die Antiphonen werden mit Würde vorgetragen, und die Messen haben Großheit, Andacht und Herzensfülle. Der Fugenstyl ist hier beliebter als irgendwo, und die Orgeln sind alle mit Kennern besetzt.

Cölн.

In den vielen Kirchen dieser großen Stadt tönen die vortrefflichsten Motetten, Messen und Antiphonen wieder — mehr aber von Geistlichen, als von besoldeten Musikern. Die Chorknaben singen daselbst bis zum Entzücken schön, und unter den vielen Geistlichen trifft man Tenor- und Baßstimmen vom ersten Range an. Die Instrumentenbegleitung ist, wie man leicht erachten kann, eben nicht die vortrefflichste; aber doch hinreichend gut besetzt. Der Styl in Cöln ist fast wie in Mainz, nur hat er eine etwas modernere Miene. Unter den Chorregenten gibt es ganz vorzügliche Organisten. Pater Bauer und eine Nonne, Namens Agatha, sind wahre Orgelvirtuosen. Auch trifft man in den Nonnenklöstern oft himmlische Stimmen an.

Der Churfürst hat nur eine mäßig besetzte Hofmusik, die ehemals der berühmte Schmidbauer lenkte. Unter dem Orchester hat sich kein Mitglied bis zur Virtuosenschaft ausgezeichnet. Eine der Hauptursachen ist wohl diese, daß die dasigen Musiker sehr schlechten Gehalt genießen. Desto größer ist der Eifer für die Musik in Privatfamilien: man fin-

det da mehr als einen Cavalier, mehr als eine Dame, die es in der Musik bis zur Meisterschaft getrieben haben. Ob nun gleich Cöln in den neuesten Zeiten keine sonderliche Rolle in der Musik spielt, so verdient doch zu seiner Ehre angemerkt zu werden, daß im Jahr 855 der erste christliche Kirchengesang daselbst gehört wurde. Von dieser Zeit an dauerte die Begeisterung der Cölner für die Kirchenmusik fort; und in diesem großen Style glänzen sie noch heutiges Tages.

Trier.

Was die Kirchenmusik betrifft, so ist sie ungefähr auf den Fuß wie zu Mainz und Köln besetzt; nur wurde sie dadurch modificirt, daß der jetzige Churfürst, einer der frömmsten Großen, der einreißenden Frechheit im Kirchenstyl steuerte, die alten Messen begünstigte, und seine Tonsetzer in diesem Style zu arbeiten ermunterte.

Die musikalischen Aemter werden nirgends in ganz Deutschland mit so herzensschmelzender Andacht vorgetragen, wie zu Trier und Koblenz. Nur Schade, daß die Orgeln nicht die besten sind, und daß sich kein Organist daselbst seit langer Zeit als Meister hervorgethan hat.

Auch die Hofmusik ist dort sehr gut besetzt. Der dasige Capellmeister Sales, ein gründlicher und angenehmer Tonsetzer, und ein Mann von dem einnehmendsten Charakter, hat sich im Dramatischen und im Kammerstyle mit Ruhm gezeigt. Obgleich der Churfürst kein Theater hat, so setzte doch dieser Meister verschiedene Opern für Mannheim, München, für einige italiänische Städte, und späterhin für London, die sehr gut aufgenommen wurden. Sein Geist ist nicht groß, aber angenehm. Lich=

ter Ideenwurf, leichte gefällige Melodien, Wärme des Herzens, gute Bearbeitung des Gesangs, natürlicher Instrumentensatz, auch insinuante Modulation und Harmonie — bezeichnen seinen musikalischen Charakter. Viel Schönheit, aber nicht Großheit liegt in seinen Stücken; daher wollen seine Messen, Te Deum's und andere Kirchencompositionen nicht viel sagen. — Ohne Erhabenheit des Geistes wage sich ja niemand an diesen Styl! Seine Gemahlin ist eine vortreffliche Conteraltistin. Sie sang ehemals als Prima = Donna in einer von Sales gesetzten Oper; allein der Conteralt kann seiner Natur nach niemals als erste Stimme glänzen: sobald ihm nur ein mittelmäßiger Discant oder Tenor an die Seite gesetzt wird, so steht er schon im Schatten; sind aber seine Compars gar Meister im Sang, so sinkt der Conteraltist oder die Conteraltistin ganz unter. Dieß war das Loos der sonst so vortrefflichen Blümerin, der jetzigen Gemahlin des Sales. Sie wurde mit Bewunderung und Mitgefühl angehört, wenn sie in Concerten sang; allein ohne alle Sensation, wenn sie auf dem Theater sich zeigte.

Unter den Instrumentisten des trierschen Hofes zeichnet sich sonderlich Vocika aus. Er war ehemals Kammervirtuos am Würtembergischen Hofe; sein cynischer Charakter aber brachte ihn von diesem Hofe weg nach Koblenz. Er ist ohne Widerrede der größte Violonist unsrer Zeit. Er kam auf den seltsamen Gedanken, Concerte und Solos auf seinem Rieseninstrumente zu spielen. Auch setzte er diesen Einfall zum allgemeinen Erstaunen der Zuhörer in Ausübung. Die Tiefe war brüllend,

schauerlich, markdurchschneidend, — klang wie das Sausen des Sturms im Eichenwipfel. Die obern Töne brachten die lieblichste Tenorstimme hervor, die aber nicht mehr wie Saitenton, sondern wie eine Tenorposaune tönte.

Auch die Compositionen dieser Riesenconcerte waren sein Werk: und da die Idee so ganz original ist, so macht sie ihm um desto mehr Ehre. Nur muß man bedenken, daß ein so ungeheures Baßinstrument nicht zum Solo gemacht ist: es lautet wie Moquerie, und fällt durch seine brummenden Sätze oft ins Bärenmäßige und Lächerliche. Doch da es dem Menschen schwer ist, immer bloß Begleiter, und nicht zuweilen auch hervorstechender Solomusiker zu seyn, so muß man diesen Einfall einem Vocika verzeihen. — Als Begleiter hat er unstreitig das Maximum erreicht. Er trägt den ganzen Donnersturm des Orchesters auf seinem Violon; sein sehr kurzer Bogen schneidet die Töne so gewaltig heraus, daß sie alles durchdonnern, alles durchbrausen. Sein vortreffliches Auge, indem er auf sechs Schritte die kleinsten Vorschläge bemerkte, gab seinem Vortrag eine Freiheit und Gründlichheit, die ihm keiner nachthat.

An diesem Hofe sind auch große Dilettanten reif geworden, worunter L a k o s ch, der berühmte Verfasser des Buchs »über das Mönchswesen« über alle andern weit hinausragte. Er spielte das Clavier als Meister, mit Delicatesse und Gründlichkeit, und setzte auch selbst sehr gut für sein Instrument. Alles, was dieser große Mann that, hatte das Gepräge der Eigenheit.

Taxis.

Dieser glänzende deutsche Hof hat auch in neueren Zeiten durch die Tonkunst Aufsehen erregt. Alles wurde hier musikalisch: die Prinzessinnen spielten wie Engel auf dem Clavikord; sonderlich trieb es Prinzessin Xaveria bis zur Meisterschaft. Ihre Geschwindigkeit ist unglaublich; nur verliert sie dagegen in der Delicatesse. — Regelmäßige Anordnung eines Orchesters muß man von einem solchen Hofe nicht erwarten, wo das Vergnügen als letzter Endzweck betrachtet wird. Wenn es zu Lampsak unter den Priestern des Priap's ein Musikchor gegeben hätte, so würde dieser ungefähr vom taxischen Hofe am meisten goutirt worden seyn. Die girrende Taube auf den Schultern der Venus-Anadyomene, das Zerschmelzen Endymions in den Armen der Diana; der betäubende Centralpunct jeder Schäferstunde, — alles, was girrt, schmachtet und vom Entzücken erlahmt, — gehört in den musikalischen Charakter dieses Hofes. Schon nach dieser Schilderung konnte kein großer Mann in dieser Region aufstehen. Doch zeichneten sich einige Köpfe aus, die nicht ganz unwürdig waren, Priester im Heiligthum der Liebe zu seyn.

Touchesmoulin machte viele Jahre daselbst gleichsam den Capellmeister. Sein Geschmack ist ganz französisch, weich und molligt. Er spielt die Violine zwar mit Kraft, doch in einer Manier, die nicht jedermann gefallen kann. Sein Sohn hat schon im zwölften Jahre große Talente für die Violine geäußert, indem er die schwersten Concerte mit fliegender Fertigkeit vortrug; allein die weichliche Erziehung seines Vaters war ihm nicht günstig.

Das Clavier wird an diesem Hofe ausnehmend geschätzt und cultivirt. Da es das Lieblingsinstrument aller Prinzessinnen ist, so kann man leicht erachten, daß es nicht an Virtuosen fehlen wird, die dieß herrliche Instrument mit Feuer treiben.

Kiefer. Ein ungemein gründlicher Clavierist, freilich mehr Theoretiker als Genie; aber im Verständniß der Applicaturen, im leichten und starken Vortrag, in der Kunst, zu lesen und zu begleiten — gewiß Meister. Er ist der Schöpfer des Claviergeschmacks, der gegenwärtig am taxischen Hofe herrscht. Sein Sohn, Clavierist beim neuen Fürsten Palm, spielt die Stücke der ersten Claviermeister mit vieler Präcision. Nur schwindelt ihm vor den Tiefen eines Bachs: aus diesem Ocean hat er kaum noch als Schwalbe im Flug geschlürft. Mit einem Wort, weder er noch sein Vater sind Köpfe von Bedeutung; aber doch noch gute musikalische Handwerksleute. — Ehemals war der Geschmack dieses Hofes ganz welsch oder französisch; jetzt (ich schreibe dieß 1784 — denn es könnte gar wohl geschehen, daß der Geschmack daselbst im Jahr 1799 russisch oder chinesisch wäre) ist der Geschmack ganz deutsch, und es kommen dort oft

sehr drollige Operetten zum Vorschein, die einen ungemein guten Kopf vermuthen lassen. Ein spanischer Cavalier hat zu unsern Zeiten daselbst einige Stücke in deutscher Sprache verfertigt, die Geniezüge verrathen; auch ist das Deutsche bis zum Bewundern gut gerathen. Doch läßt sich leicht von einem solchen Hofe erwarten, daß er mehr am Komischen als Ernsthaften Gefallen finde. Sogar in den Kirchenstyl hat sich eine gewisse Leichtfertigkeit eingeschlichen, die jeden glimmenden Funken der Andacht verweht.

Die Musik der Stadt Regensburg ist gottesjämmerlich. Sie haben nicht einmal einen guten Organisten, und ihre Singchöre schreien und brüllen ohne Wirkung. Ehemals war Schlimbach da, ein gründlicher Orgelspieler und ein sehr brauchbarer Componist; aber jetzt geht Polihymnia an Regensburg vorüber, und kein Weihrauch dampft ihr von den Altären der Protestanten auf.

Der Fürst von Fürstenberg reitet die Musik, wie Yorik sein Steckenpferd. Ohne selbst Musiker zu seyn, läßt er sich Jahr aus Jahr ein täglich stundenlang vorsingen, vorpfeifen, vorgeigen, vorblasen und dudeln. Er bezahlt die Virtuosen, die sich an seinem Hofe hören lassen, vortrefflich: hat aber übrigens selbst weder einen großen Capellmeister, noch große Sänger, noch ausgezeichnete Instrumentisten. — Wenn der Fürst klein ist, so schrumpft alles um ihn her in den gleichen Geist der Kleinheit zusammen. Inzwischen muß man es diesem Herrn zum Ruhme nachsagen, daß er die guten Musiker ausnehmend schätzt, sie an seine Tafel zieht, und sie so gut als irgend einer seiner Collegen belohnt.

Nassau-Weilburg.

Die jetzt regierende Fürstin dieses Hauses hat sich als Kennerin und Beschützerin der Musik einen großen Ruf erworben. Sie sang ehemals vortrefflich; gewisse physische Gründe aber bewogen sie, den Gesang fahren zu lassen, und sich ganz dem Clavier zu widmen. Sie spielt schwere Concerte von Schobert, Bach, Vogler, Beeke und andern mit ungemeiner Leichtigkeit weg. Das Allegro und Presto gelingt ihr immer, das Adagio und Largo aber nie: denn sie hat aus übermäßiger Reizbarkeit der Nerven einen Abscheu vor allem Traurigen. Ihr Orchester ist sehr gut besetzt.

Rothfischer war lange daselbst Concertmeister. Diesen Posten zu bekleiden ist niemand fähiger, als er. Er spielt die Violine auch als Sologeiger mit vielem Geschmacke. Doch besteht seine eigentliche Stärke in der Anordnung, Beurtheilung und Zusammenstimmung eines Orchesters, und der meisterhaften Lenkung desselben zu einem gemeinschaftlichen Zwecke. Sein Strich reißt durch, und er weiß während des Spiels den Arm so zu lenken, daß er damit gebietet. Seine Symphonien sind stark, reichhaltig an glänzenden Ideen, und

voll tiefer Einsicht in die Geheimnisse des Satzes. Von ihm trifft auch ein, was Plinius irgendwo sagt: »Viele sind berühmt, und einige verdienen es zu seyn;« denn er ist bei weitem in Deutschland nicht so bekannt, als es sein Geist verdiente. Wenige Virtuosen sind so frei von Künstlerstolz, wie dieser Meister; bescheidene und gründliche Kritik schätzt er über alles. Er ist jetzt in Wien, und führt daselbst das Orchester des deutschen Theaters an. Der Weilburger Hof fühlt seinen Verlust um so mehr, je schwerer es halten wird, ihn sobald zu ersetzen. — Die übrigen Glieder dieses Orchesters brilliren zwar nicht sonderlich, aber desto besser sind sie zur musikalischen Eintracht gewöhnt. Virtuosen ersten Rangs, die sich daselbst hören ließen, bewunderten die Accuratesse des Vortrags und die genaue Haltung des musikalischen Colorits, welches hier besser als an manchem weit größern Hofe beobachtet wird.

Die Singspiele, die zuweilen hier aufgeführt wurden, sind meist französisch, und wollen daher sehr wenig sagen.

Cassel, Darmstadt, Hanau.

So glänzend immer der Hof zu Cassel war, so wüßte ich mich doch nicht zu entsinnen, daß er jemals in der Musik Aufsehen erregt hätte. Weder ein Componist, noch ein trefflicher Ausführer hat sich daselbst hervorgethan. Die Fürsten dieses Hofs waren nie sehr für Musik: daher die Todtenstille, die dort in der Tonkunst herrschte. Die Landgrafen liebten nur das Lärmende, Kriegerische, Muth- und Tanzweckende in der Musik; wahrer Sang und wahres Spiel galt ihnen wenig. Es gab zwar ehemals einige Organisten an diesem Hofe von ziemlicher Bedeutung; allein was will ein Maulwurfshügel in der Nähe von Gebirgen und Alpen sagen?

Die Hofmusik ist zwar jetzt daselbst in ziemlichem Stande, verliert aber alles Ansehen im Vergleich der erst gedachten Höfe. Durchreisende Virtuosen, die sich von Zeit zu Zeit dort hören lassen, unterhalten allein diesen Hof.

Darmstadt.

Dieser Hof verdient wegen seiner ganz vortrefflich eingerichteten Kriegsmusik bemerkt zu werden. So wird in der Welt kein Marsch executirt, wie hier. Die blasenden Instrumente sind alle herrlich besetzt. Der Geist der Märsche ist groß und kriegerisch; und der Vortrag Wurf auf Wurf. Die Trommel ist hier, musikalisch betrachtet, auf ihren höchsten Gipfel getrieben worden: vom Flistern des Pianissimo bis zum Donnersturm des Fortissimo — das Wogen und Fluthen der Töne; das Sieden und Kochen unter der Faust des Meisters; das Hinschmachten zum Nichts, — das Aufstreben zum All' — hört man hier Tambours ausdrücken.

Enterlin ist der Capellmeister dieses Orchesters; gebürtig aus Nürnberg, Sohn eines weiland sehr berühmten Fagotisten, der, weil er das Unglück hatte, beim Trunk einen seiner Kameraden zu erstechen, sich selbst entleibt hat. — Enterlin spielt die Violine nach einer ganz besondern Manier. Er weiß Töne und Wendungen darauf hervorzubringen, die noch keinen Namen haben. Indessen neigt er sich mehr auf das Spaßhafte,

als auf das Ernste. In seiner Jugend hatte er geflügelte Geschwindigkeit, und erregte allgemeines Aufsehen. Da er zugleich ein vortrefflicher Clavierspieler ist, und für dieß Instrument manches herrliche Stück gesetzt hat; so erwarb er sich dadurch kein gemeines Ansehen im Tonsatze. — Dieser Meister hat aus Bizarrerie seines Charakters weit weniger Sensation gemacht, als er hätte machen können.

Außer ihm zeichnete sich nur noch ein gewisser Merkel aus, der das Clavier als Meister zu behandeln wußte.

Hanau.

Hat in neuern Zeiten eine ziemlich gute Musik unterhalten, doch that sich kein Meister sonderlich dabei hervor. Man käuet daselbst die Stücke des Auslandes erträglich wieder; und dieß ist sein größtes, beinah einziges Verdienst. Doch verdient ein Dilettant daselbst bemerkt zu werden, der in ganz Deutschland Aufmerksamkeit erregt hat. Dieser Dilettant heißt Andrée.

Er war so kühn, die besten Dichter musikalisch zu interpretiren. Mangel an gründlicher Einsicht schielt allenthalben aus seinen Stücken hervor: inzwischen wurden seine Operetten durch ganz Deutschland mit allgemeinem Beifall aufgeführt. Wahr ist's, sie dringen in den Geist des Autors nicht ohne Glück ein; er hat einen Reichthum von gefälligen Melodien. Seine Anschmiegung an den Modegeschmack, und die Leichtigkeit seines Styls haben ihm jene beträchtliche Sensation erworben: allein Andrée setzt nicht für den Denker. Er ist zu leer an Modulationen, an großen Harmonien, als daß er bis ins Mark des wahren Kunstverständigen eindringen könnte. Das Lied gelang ihm indessen sehr gut. Er bemächtigte sich in ver=

schiedenen seiner Lieder des echten Volkstons, und erkämpfte dadurch allgemeinen Beifall. Da er für die Dichtkunst einiges Geschick hat, so half ihm dieß ungemein zu seinen musikalischen Aufsätzen.

Die übrigen deutschen Höfe haben sich zu wenig wahres Verdienst um die Tonkunst erworben, als daß sich der Griffel der Geschichte mit ihnen beschäftigen sollte.

Würzburg hat für den Gesang Einiges geleistet; die mecklenburgischen Höfe sind zufrieden mit Bedientenmusik: und was unter den übrigen Fürsten und Grafen Bemerkenswürdiges vorkommt, gehört bloß in ein alphabetisches Verzeichniß deutscher Musiker, und nicht ins Gemälde eines großen Ganzen. — Ich will also die Geschichte der deutschen Tonkunst damit beschließen, daß ich einige Meister bezeichne, die sich da und dort in der Musik hervorthaten.

Adelung, aus Erfurt, ein wahrhaft guter musikalischer Theoretiker. Seine »Anweisung zum Orgelspiel« hat viel Saft und Kraft. Er versteht nicht nur den Orgelbau mechanisch — und zwar nicht als gemeiner Mechaniker, indem er sehr tief alle Unvollkommenheiten des bisherigen Orgelbaus bemerkt hat, sondern gibt auch selbst Grundsätze an, die jedem Musiker von Profession, sonderlich dem Organisten, ein wahres Amulet seyn müssen.

Abel spielte in London eine große Rolle. Er war eigentlich nur Ripienist auf der Violine, legte sich aber bald mit großem Glück auf die Com-

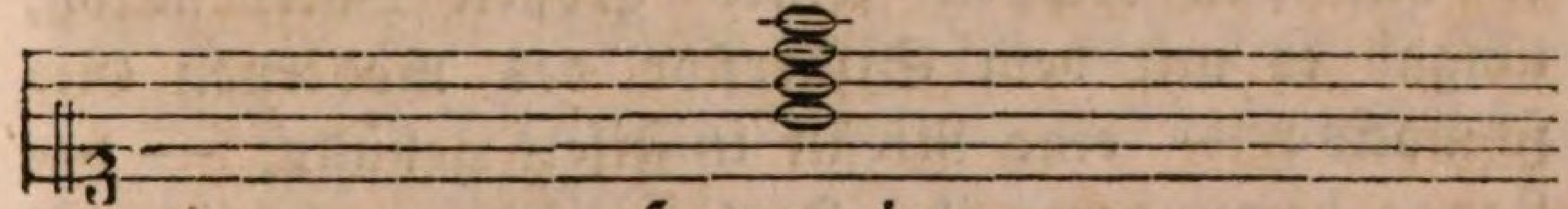
position, und lieferte besonders im Kammerstyl vortreffliche Werke. Seine Symphonien sind voll und schön; seine Clavierstücke brauchbar für Dilettanten; und was er sonst setzte, sprüht Funken eines sehr glücklichen Kopfes aus. Er arbeitete sich bis zum Concertmeister in London empor, und verrieth in Allem, was er that, mehr Kunstfleiß als Genie. Er hat vieles stechen lassen; allein sein Name wird wegen der Leichtigkeit seines innern Gehalts nicht lange dauern.

Alberti, machte Lärm in Wien. Er war zu seiner Zeit einer der beliebtesten Clavierspieler. Die gebrochenen Accorde, die er erfand, haben lange Zeit die Fäuste beschäftiget und gelähmt. Seine gewählten Motive waren zwar öfters sehr sangbar, und bedeckten manchen Fehler der Begleitung: da er aber die Natur des Claviers viel zu wenig studiert hatte, da er, kurz zu reden, mehr haspelte, als das Mark der Töne durchgriff, so konnte sein Beifall nicht lange dauern. Das schwindelige Publikum mußte aufstehen und den Schaden bemerken, welchen seine falschen Applicaturen im wahren Clavierspiel angerichtet. Ein gebrochener Accord bringt drei Finger in Bewegung, und lähmt zwei. Wer nicht, wie Bach, die ganze Faust in Thätigkeit setzt, verdient nie Epochenmacher im Clavierspiel zu werden.

Buxtehude, einer der größten Fugenspieler der Welt. Die Haut würde einem heutigen Organisten schaudern, wenn er ein Allabreve, oder eine Fuge von einem Buxtehude vortragen hörte. Das simpelste Thema führt er mit solcher Richtigkeit aus, webt es so labyrinthisch durcheinander, und findet immer durch dieß Labyrinth so richtig

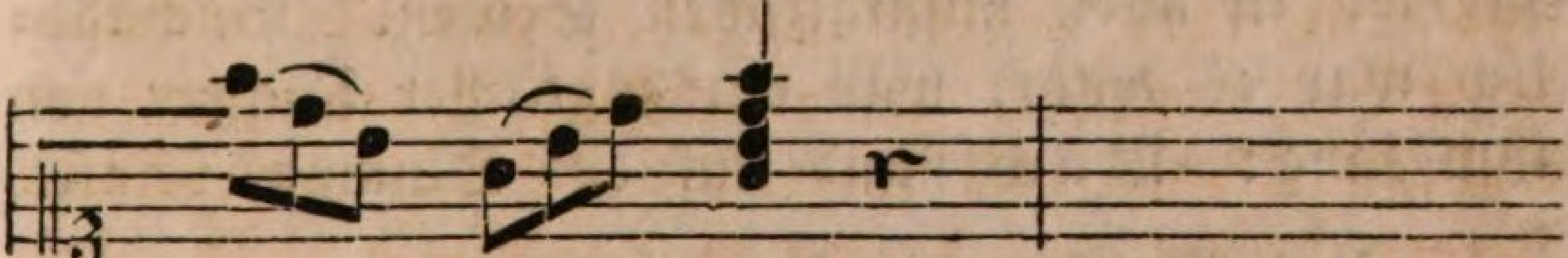
den Ausgang, daß man darüber erstaunen muß. Tiefsinn ist der Charakter seiner Sätze; seine Schreibart eigensinnig: er gibt gleichsam einem jeden Finger eine eigene Sphäre. Die kleinen Finger der beiden Fäuste bilden immer die Peripherie seiner musikalischen Erfindungen, und die übrigen acht Finger halten auf's genaueste ihren eigenen Tanz. Er bemerkt durch die geringsten Vorschläge den Halt und Fortschritt der Mitteltöne, und bringt dadurch zwar äusterste Präcision, aber auch nicht wenig Schwierigkeit für den Spieler hervor. Z. B. was man heut zu Tage durch ein simples Harpeggio ausdrückt, drückt er durch die allergenaueste Bestimmung mit Pausen und Punkten aus:

Heutiger Styl:

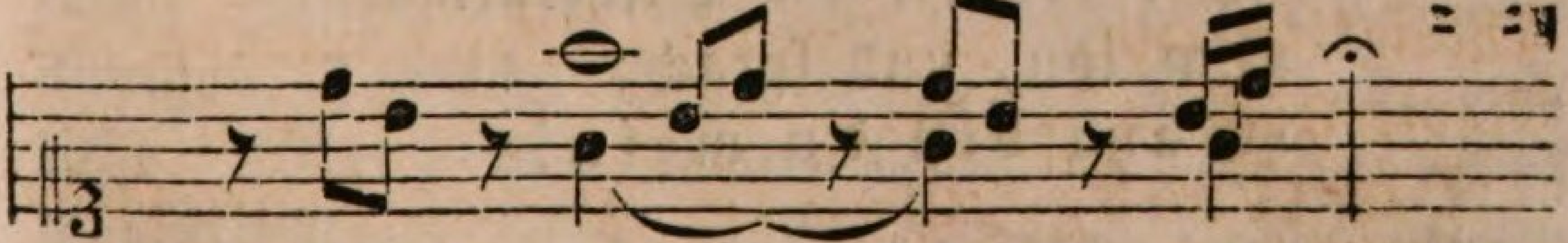


Harpeggio.

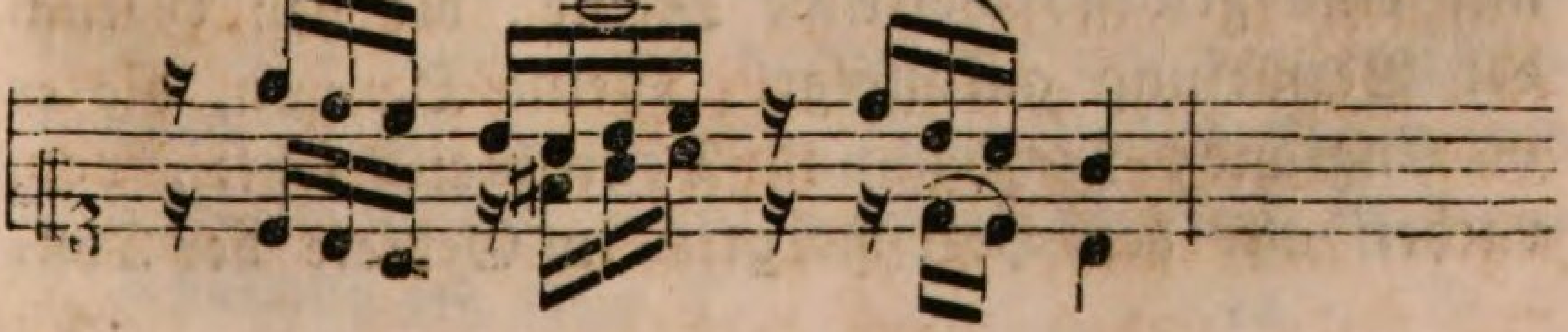
Oder:



Nach Burtehude.



Oder:



Georg Bach, Capellmeister in England, und wegen seines langen Aufenthaltes daselbst nur der englische Bach genannt, ein Sohn des unsterblichen Sebastian Bach's.

So viel Geschmeidigkeit des Geistes, so viel Accommodation in den Genius des Seculums, so viel Unterjochung der tiefen Theorie unter die flüchtige Melodik der Zeit, — hat wohl noch niemand wie dieser Bach gehabt. Er scheint sich ordentlich den Plan vorgesetzt zu haben, seinem Bruder in Hamburg zu beweisen, man könne groß seyn, und sich doch nach dem geringfügigen Geiste des Volks bequemen. Der Erfolg bewies, daß dieser Bach Unrecht hatte: denn sein Geist litt unter den Fesseln der Accomodation. Die hohe Theorie, die er aus den Rippen seines großen Vater anzog, umgab er mit dem Silberflor des modernen Geschmacks; — eine Riesin in Filett gehüllt! — — Lange bewunderte ihn Italien, bis er endlich als Capellmeister nach London berufen wurde. Er war Meister in allen musikalischen Stylen. Buchstäblich war es wahr, was ein englischer Dichter von ihm sang: »Bach stand auf des Olympos Gipfel.

Und Polihymnia kam ihm entgegen.
»Sie breitete die Silberarme
»Um ihn, und sprach:
»Ganz bist du mein!»

Seine Kirchenstücke haben viel Gründlichkeit, nur eine gewisse weltliche Miene, die den Geruch der Verwesung ankündigt. Seine Opern, die er in England, Italien und Deutschland setzte, verrathen alle den Herrschergeist im Gebiete der Ton=

kunst. — Dieser Bach konnte seyn was er wollte, und man verglich ihn mit Recht dem Proteus der Fabel. Jetzt sprudelte er als Wasser, jetzt loderte er als Feuer. Mitten unter den Leichtfertigkeiten des Modegeschmacks schimmert immer der Riesengeist seines Vaters durch. — So kam der verlorne Sohn mit zerrissenem Gewande nach Haus. Der Vater fiel ihm um den Hals, und schluchzte: »Bist doch mein Sohn!«

Sein Bruder in Hamburg schrieb ihm öfters: »Werde kein Kind!« Er aber antwortete immer: »Ich muß stammeln, damit mich die Kinder verstehen.«

Daß aber dieser außerordentliche Mann auch im tiefsinnigen Style seines Bruders und Vaters in Hamburg arbeiten konnte, beweisen verschiedene Claviersonaten, die er zu London herausgab. Sonderlich ist eine Sonate von ihm aus dem F Mol bekannt, die mit den gründlichsten und besten Stücken dieser Art wetteifert.

Bach hat sich in allen Arten des musikalischen Styls fast mit gleichem Glücke gezeigt. Er arbeitete für die Kirche, fürs Theater, für die Kammer. Er verfertigte tragische und komische Opern, ernsthafte und scherzhafte Ballete. Natürlicher Fluß der Gedanken, liebliche Melodien, reiche Instrumentenkenntniß, überraschende Ausweichungen, herrliche Bearbeitung des Duetts, festliche Chöre, und meisterhafter Recitativstyl charakterisiren seine ernsten Opern. Er schrieb deren sehr viele in Italien, England und Deutschland; und noch heute werden sie mit dem entschiedensten Beifall aufgeführt. Jomellisches Feuer und den harmonischen Tiefsinn seines Bruders in Ham-

burg sucht man freilich in diesen feinen Opern vergebens: aber Natur und Einfalt ersetzen diesen Mangel desto reichlicher. Das Zärtliche und Verliebte gelang ihm besser als das hohe Tragische.

Seine scherzhafte Muse hat viel glückliche Einfälle: sie ist mehr witzig als launisch, daher wurden seine komischen Opern in London nie lange goutirt. Seine Ballete in beiden Arten sind vortrefflich und dollmetschen den ganzen Sinn der Geberdensprache.

Seinen Kirchenstücken fehlt es nicht an Würde und Andacht. Er hat für Rom und Neapel einige Messen gesetzt, welche daselbst allgemeine Bewunderung erregten. Auch für London schrieb er einige Psalmen in wahrem antiken Geschmacke. Sein Te Deum laudamus ist eines der schönsten, das wir in Europa besitzen. Die Fugen und Chöre bearbeitete er mit großer Kunst, ohne in Pedantismus zu fallen. — Seine Clavierconcerte, Sonaten, u. s. w. mit und ohne Begleitung, gehören noch immer unter die Lieblingsstücke des Publikums. Bach spielte das Clavier selbst als Meister, zwar nicht mit der magischen Kraft seines Vaters oder Bruders in Hamburg, aber doch so, daß ihn niemand in England übertraf. Weil er verliebter Complexion war, so strebte er sehr nach dem Beifall der Damen. — Dieser Umstand klärt Vieles von seinem musikalischen Charakter auf. Seine Anschmiegung an den Modegeschmack, seine oft zu große Nachgiebigkeit, seine gefällige Condescendenz, da wo der Volksgeschmack sank; das seinem großen Geiste so wenig passende Tändeln; die oft wässerige Leichtigkeit in seinem

Satze, da er von Natur zur Schwere geneigt war — all dieß rührte von seiner allzu großen Liebe für das weibliche Geschlecht her. Er war der Liebling der englischen Damen. — Seine Symphonien sind groß und prächtig; dieser Schreibart vollkommen angemessen und für Privatconcerte weit schicklicher, als die Jomellischen.

Bach war einer der fleißigsten Tonsetzer, die jemals gelebt haben. Seine Stücke belaufen sich auf eine kaum glaubliche Zahl, worin der Vortrag ungemein abwechselnd ist. Da Bach nur höchst selten seinem eigenen Geschmack folgte, da gleichsam immer ein anderer schrieb, als er selbst; so haben nur wenige seiner Stücke Ichheit und Originalität. Er selbst war deßhalb mit seinen Stücken nie zufrieden, und wenn er lange auf dem Flügel gespielt hatte, so pflegte er immer mit einer tiefsinnigen Phantasie zu schließen, und am Ende zu sagen: »So würde Bach spielen, wenn er dürfte!« Dieser große Mann starb 1782 als erster Capellmeister in London — vielleicht noch vor der vollen Auszeitigung seines Geistes — denn er hatte kaum vierzig Jahre erreicht. Ganz England beklagte ihn, und sein Vaterland schickte sehnende Seufzer seinem großen Geiste nach.

Bachhelbel, ein großer Organist in Nürnberg, Meister im echten Orgelgeschmacke. Er setzte riesenmäßige Stücke für die Orgel, mit zwei bis drei Manualen, die er nebst dem Pedal sämmtlich in volle Bewegung brachte. Sein Styl ist alt, aber massiv und voll Tiefsinn. Seine Stärke im Pedal war ausnehmend. Den gebundenen Styl oder das Ligato verstand er im hohen Grade. Die

Fugen bearbeitete Bachhelbel schwer, und mit kerndeutscher Kraft. Er spielte den Choral simpel und variert mit vieler Stärke.

Hierher gehört die Anmerkung, daß Nürnberg unter die ersten deutschen Städte gehört, die sich um vaterländische Musik verdient gemacht haben. In dieser Stadt gibt es von alten Zeiten her herrliche Anstalten, die das musikalische Talent wecken und belohnen. Sie unterhält einen eigenen Capellmeister und gegen dreißig Stadtmusikanten, worunter oft Leute waren, die Aufsehen in der Welt erregten. Der Singchor ist sehr gut besetzt, und selbst unter den gemeinen Leuten herrscht so viel natürlicher Geschmack in der Tonkunst, daß der fühlende Fremde mit stiller Bewunderung dabei weilt. An Sonn- und Feiertagen hallen alle Straßen dieser Stadt von Gesängen wieder. Nirgends gibt es so viele Hausorgeln, wie zu Nürnberg, weil der Hausgottesdienst nirgends so daheim ist. — Dieser musikalische Geschmack dauert bereits seit Jahrhunderten. Jede Kirche hat einen besoldeten Organisten, und einen Cantor. Die reichen Stiftungen dieser Stadt unterhalten die Chorschüler, aus denen bisweilen große Meister hervorgetreten sind. — Mit dankbarer Freude erinnert sich der Verfasser, daß er dieser Anstalt seine musikalischen Kenntnisse zu verdanken hat.

Das größte Verdienst hat sich diese ehrwürdige Stadt dadurch erworben, daß sie Künstler nährte, die nicht nur die trefflichsten Instrumente verfertigten, sondern auch neue erfanden. Die ersten vorzüglichen Flügel wurden hier gemacht von dem unvergeßlichen Glis. Die Erfindung des Pedals hat man Nürnberg zu danken.

Steiner, der erste Geigenmacher der Welt, ist ein Nürnberger; und noch jetzt sind die nürnberger Geigen unter die ersten und besten zu rechnen. In der Verfertigung blasender Instrumente ist diese Stadt noch von keiner übertroffen worden. Die Tenner'schen Flöten sind weltberühmt. Die dort verfertigten Trompeten, Posaunen, Zinken, Clarinets und Fagots haben Dauer und schneidenden Ton. Sonderlich verfertigte man ehemals zu Nürnberg Orgeln, die für ganz Europa Muster waren. In der Sebalder-, Lorenzer-, Frauen- und andern Kirchen stehen herrlich gebaute Orgeln, von dickem metallenen Tone, und vornehmlich im Pedal herrlich gearbeitet. Kurz, man kann Nürnberg mit Recht eine musikalische deutsche Stadt nennen.

Die großen Meister in der Tonkunst, welche diese Stadt hervorbrachte, sind folgende:

Fischer, einer der berühmtesten Geiger seiner Zeit. Seine Stärke bestand in ungewöhnlichen Passagen, die er in der möglichst kurzen Zeit rund und ohne Fehler vortrug. Sein Geist artete sehr ins Komische aus. Er wußte alle Vögel nachzuahmen, und zwar mit solcher Täuschung, daß man nicht wußte, ob eine Nachtigall gluckte, eine Lerche trillerte, ein Kanarienvogel schmetterte, eine Wachtel schlug, oder ein Heimchen zirpte. — Seine Compositionen wollen nicht viel sagen, weil es schwer hält, die Launen eines solchen Originalkopfes zu treffen.

Drexel, ein Schüler des großen Sebastian Bach's, und zwar einer seiner besten. Er spielte die Orgel mit vieler Gewalt, verstand besonders

die Register ausnehmend, und setzte mit Geist für dieses sein Instrument. Sein Fugenstyl war nicht tiefsinnig, sondern leicht und verständlich. Er wählte zu seinen Fugen meist ein sangbares Thema, und machte sie dadurch anmuthig, eine Eigenschaft, welche bekanntlich den meisten Fugen fehlt. Den Contrapunkt verstand er solid; nur lahmte seine Faust zu früh unterm Gewühl der Modulationen. Wir besitzen noch viele Stücke von diesem Meister, die voll Spuren eines trefflichen Kopfs sind. Seine Motetten und Kirchenstücke sind für den gründlichen Musiker vielleicht schätzbarer, als ein aus Herculanum gerettetes Gemälde: denn der stattliche Mann schrieb nur wenig, aber was er schrieb, trug großes Gepräge.

Löffelloth, der sanfteste Orgel- und Clavierspieler, den man sich denken kann. Sein schwermüthiger Charakter neigte sein Herz zum Adagio, und dieß spielte er mit herzeindringender Gewalt. Er war Genie, und hielt sich demnach an keine Schule. Begünstigt vom Schicksal, konnte er ganz Europa durchreisen und alles Große hören; aber er blieb doch Löffelloth. Sein Satz, wie seine Spielart, war so eigenthümlich, daß es unmöglich ist, eine Beschreibung davon zu machen. Ahnung des nahen Todes, Thränen, die auf einen Todtenkranz thauen, und zitterndes Vorgefühl künftiger Begnadigung spricht sein Satz. Die Hectik raubte dieß seltene Genie der Welt im 26. Jahre seines Alters. Vor seinem Sterbebette stand ein Glisisches Clavicord. Wenig Minuten vor seinem Ende streckte er die dürren Schenkel aus dem Bette, breitete die Hände über sein Clavier aus, und

spielte: »Ach Gott und Herr, wie groß und schwer u. s. w. mit unaussprechlicher Anmuth. Von Thränen schimmernd sank er auf sein Lager — und starb.

Dieser Mann würde nicht nur alle nürnbergischen Tonkünstler weit übertroffen haben, sondern Epochenmacher geworden seyn, wenn es dem Schicksal gefallen hätte, sein Leben zu fristen. — Zwei Tage nach seinem Tode erhielt er einen Ruf als Capellmeister nach Rußland; aber sein höherer Ruf war in Himmel.

Agrell, Capellmeister dieser Stadt, von Geburt ein Schwede. Ein wahrer Künstler, aber kalter Natur: er spielte kalt, aber regelmäßig; er setzte kalt, aber regelmäßig. Steif war sein Betragen, steif seine Spielart; allein von jeder Note, die er niederschrieb, wußte er die strengste Rechenschaft abzulegen. Er pflegte zu sagen: »Die Musik ist eine verdeckte Arithmetik. »Wenn ich die Noten wegwische und nicht das Gerippe der feinsten Rechenkunst sehe, so ist mein Satz falsch.« Seine Clavierstücke üben die Faust ungemein; seine Motetten und Kirchenstücke sind äußerst streng nach der Natur der Stimmen eingerichtet. Wir besitzen einen reichen Vorrath seiner Producte, die Kennern immer schätzbar bleiben müssen, weil sie sich auf der Achse der feinsten Theorie bewegen.

Gruber, ein herrlicher Violinist und jetziger Capellmeister in Nürnberg. Sein Satz ist gründlich, feurig, nur zu kraus. Er gibt den Stimmen viel zu arbeiten, und setzt gemeiniglich Meister voraus. Sein Bogenspiel ist leicht und gewandt. Das Flagiolet weiß er so fein anzubringen, daß ihm hierin nur ein Friedel den Rang abläuft.

Sein Kirchenstyl gränzt sehr ans Erhabene, nur ist er überladen mit Verzierungen. — Der starke Spieler hat überhaupt den Fehler, daß er gerne brilliret und für sein Lieblingsinstrument zu schwer setzt. Fast möchte man behaupten, ein großer Componist sollte zwar alle Instrumente verstehen, aber keines als Meister spielen, weil er dieses aus Vorliebe, und zum Schaden anderer zu sehr in Handlung setzt.

Gräf, ein vortrefflicher Trompeter, aus den Ruinen Lissabons gerettet. Vielleicht hat noch niemand die Natur dieses Instruments so ganz erschöpft, wie Gräf. Ohne die Trompete wie Woeggel zu biegen, brachte er alles hervor, was nur Ohr und Herz erwarten konnte. Er führte eine silberne Trompete; und das Schmetternde, wie das unaussprechlich Reine, war ihm gleich geläufig. Seine Trompetenstücke gehören unter die ersten der Welt; werden aber immer seltner, weil er nur wenig setzte. Er starb als Opfer seiner Kunst mitten unter einem Concert, an einem Blutsturz, den ihm die übermäßige Anstrengung seiner Lungenflügel zuzog.

Bischof, als süßer Geiger, und Hummel, als gewaltiger Baßsänger, verdienen in dieser Geschichte nicht übergangen zu werden. Ueberhaupt ist Nürnberg reich an schönen Stimmen, und da es ein Bierland ist, so zeugt es mehr Baßsänger, als man in Weinländern zu hören gewohnt ist.

Der dasige musikalische Verlag und der treffliche Notenstich gibt dieser deutschen Stadt ein neues Verdienst um die Tonkunst; so wie sie sich denn überhaupt fast um alle Künste und Wissenschaften ein unsterbliches Verdienst erworben hat.

Augsburg.

Seitdem diese Stadt ein bischöflicher Sitz geworden, seitdem blühte sonderlich die Kirchenmusik daselbst — freilich unter den Schauern der Abwechslung, aber doch immer so, daß es den Bischöfen Ehre machte.

Augsburg war der dritte Ort, welcher den Kirchengesang einführte. Durch mehrere Jahrhunderte hindurch sind die Vespern und Chöre daselbst trefflich besetzt gewesen. Noch jetzt werden dort Stücke aus jenen ehrwürdigen grauen Zeiten aufgeführt, welche das Ohr und Herz des Kenners ganz füllen. Himmelerhebende Andacht flammt in diesen Chören, der Gesang ist meist enharmonisch; aber die Orgel, oder ein im Chor angebrachtes Rukpositiv gibt dem Gesang Mannigfaltigkeit und Fülle.

Die Reformation spaltete diese Stadt bekanntlich in zwei Theile, und brachte die sogenannte Parität hervor. Die Lutheraner führten, wie ihre übrigen Glaubensgenossen, den deutschen Kirchengesang ein, und zwar mit solchem Eifer, daß er mit den besten deutschen Städten verglichen werden kann. In der Barfüßerkirche hört man noch

heut zu Tage diesen Gesang in seiner ursprünglichen Lauterkeit. Ein gut besoldeter Musikdirector, unter welchem Cantoren und Stadtmusiker stehen, lenkt die Choral- und Figuralmusik der Protestanten. Zu diesen Directoren haben die Augsburger immer sehr tüchtige Männer gewählt.

Seyffert, gehört unstreitig unter die trefflichen Musiker unsers Jahrhunderts. Er bildete sich in der Schule des großen Hamburger Bach's und des Berliner Orchesters unter den Augen Graun's. Darauf begab er sich nach Venedig, erwarb sich daselbst durch seine weitgreifenden harmonischen Kenntnisse allgemeinen Beifall, und kam mit dieser gründlichen Bildung in sein Vaterland zurück, wo er als Musikdirektor im drei und dreißigsten Jahre seines Alters starb. Er war nicht nur einer der gründlichsten deutschen Clavierspieler: so daß ihn selbst Bach unter seine ersten Schüler zählte, sondern legte sich auch mit so glücklichem Erfolg auf die Composition, daß in der kurzen Zeit seines Lebens der Name Seyffert durch ganz Europa scholl.

Er war ganz zum Musiker geboren: wo er ging, da pfiff er und suchte Melodien; daher wurde er so außerordentlich melodienreich. Er schrieb viel, aber wiederholte sich nie, sondern blieb immer neu. Gründlichkeit und Anmuth vereinigte Seyffert in einem hohen Grade. Er war jedem Style gewachsen; denn er pflegte zu sagen: »Wer nicht alles kann, kann nichts.« Seine Meisterstücke sind:

1. Eine italiänische Oper, welche er in Venedig componirte, und die noch jetzt daselbst alle Jahre einmal aufgeführt wird. Das Sang-

mäßige dieser Oper, die liebliche Instrumentenbegleitung, die Neuheit ihrer melodischen Gänge, die Richtigkeit der Harmonien und das Ueberraschende der Modulationen haben ihr diesen allgemeinen Beifall in Italien erworben. — Seyffert verrieth damals viel Neigung zum Komischen; das Tragische gewann jedoch nachher ein sehr merkliches Uebergewicht in seinem musikalischen Charakter.

2. Ein Passions-Oratorium, nach Krause's Poesie. Dieß Oratorium wimmelt von Geniezügen. — Welch ein Einfall, wenn er den Judas verzweifeln und sich zu Tode rasen läßt! Der Chor: Das Herze blutet mir, u. s. w. gehört unter die vortrefflichsten musikalischen Chöre, die wir aufzuweisen haben. Jede Theilnehmung des Hörers; jedes Steigen und Fallen des fluthenden Blutes; jedes zarte innige Gefühl der Andacht — ist hier mit unbeschreiblicher Kunst und Einsicht bemerkt. Das Belauschen der geheimsten Empfindungen ist kaum irgend einem Musiker besser gelungen, als ihm. Aus Begierde, neu zu seyn, fiel er indeß doch zuweilen ins Tändelnde. Er ließ zum Beispiel in diesem Oratorium Christum mit sortinirten Trompeten zu Grabe begleiten: aber er wischte diesen Flecken sogleich weg, und verbesserte ihn mit einem ganz ins Gräberdunkel gemalten Chore. Die Stimmen ächzen und singen nicht mehr; die Instrumentenbegleitung ist mit tiefem Verstande bearbeitet. Nur verfällt er zuweilen in der Wahl ins Bizarre. So führte er Anfangs in einer gewissen Arie sogar Triangel ein: kaum bemerkte er aber, daß es ins Lächerliche ging, so hob er den Uebelstand.

3. Ramler's Ino. Dieses poetische Meisterstück hat Seyffert unter allen Tonkünstlern unstreitig am besten getroffen. Die goldene Schale der Kritik, die den Dichter und Musiker abwägen wollte, würde gewiß hier im Gleichgewicht schweben. Er verstand seinen Dichter so ganz, als man ihn nur verstehen kann. Ramler selbst, und noch mehr der große Bach, setzten dieses Stück unter die ersten Produkte der Musik. Wie unübertrefflich ist ihm nicht der Sturz der Ino ins Meer gelungen! wie göttlich die ersten Empfindungen ihrer Götterschaft! — wie einfach ist alles und wie groß alles! Die Deklamationen und Recitative haben nichts über sich; und seine Bässe sind so vortrefflich beziffert, daß der junge Tonkünstler darnach zeichnen sollte, wie der Maler nach Antiken zeichnet. Sein Gesang hat eine Schönheit, für die wir in unsrer Sprache noch kein Wort haben. Herzlichkeit ist wohl der Hauptcharakter; aber noch verschönert seine Melodien eine gewisse Glorie, die unter jeder Beschreibung verliert. Hätte Seyffert über ein großes Orchester zu gebieten gehabt, so würde er ganz gewiß Epoche in der Tonkunst gemacht haben. Er schlug Heere mit Bataillons; was würde er erst mit Heeren selbst gewirkt haben? — So schielend der Blick ist, den in Augsburg die Katholiken auf die Protestanten werfen; so lockte ihnen doch dieser Seyffert Ehrfurcht und Bewunderung ab. Sie gestanden einmüthig, daß er unter ihnen seines Gleichen nicht hätte, und bezahlten

4. die Messen, so er ihnen setzte, mit schwerem Gelde. Diese Messen sind im großen tiefsinnigen Style geschrieben; nur hier und da haben

sie aus Gefälligkeit für seine Zeitgenossen eine Modemasche.

5. Die Clavierstücke dieses Meisters gehören unter die ersten dieser Art. Sie sind mit großem Verständniß des Instruments, voll Arbeit für beide Fäuste, reich an neuen Modulationen, und in den lieblichsten Melodien geschrieben. Schade, daß seine Clavierstücke noch nicht alle gedruckt sind! Er selbst spielte in Bachischer Manier, und war einer der ersten Claviervirtuosen seiner Zeit.

6. Seine Symphonien empfehlen sich durch Neuheit und Harmoniefülle vor tausend andern. Man hat eine Symphonie von ihm, unter dem Namen: »Reiß Teufel, reiß bekannt, die als Symphonie betrachtet, schwerlich ihres Gleichen in der Welt hat. Wenn man den Doktor Faust aufführte, so würde sie in dem Augenblicke, da ihn der Teufel holt, eine schreckliche Wirkung thun.

Kurz, Seyffert gehört nach dem allgemeinen Zeugniß, unter die Häupter der deutschen Tonkunst: nur war sein Gebiet für seinen großen Geist viel zu eingeschränkt.

Cursini. Ein trefflicher Kopf, der erste Componist unter den Katholiken in Augsburg. Seine Messen werden noch heutiges Tages in dieser Stadt, zu Neapel, und anderwärts mit hinreißendem Beifalle aufgeführt. Pater Martini setzt sie unter die ersten der Welt. Der vortreffliche Charakter dieses edeln Mannes schimmert aus all seinen Sätzen hervor: Wärme des Herzens, Liebe für Gott und seinen Sohn athmen seine Gesänge. Den Psalmenflug eines Seyfferts erreicht er bei weitem nicht; aber seine demüthige Herzenssprache,

sein sanft schwärmendes Religionsgefühl, seine ruhigen Harmonien, die klar wie der Pison über Goldsand hinrieseln, machen seine Kirchenmusiken allen empfindsamen Seelen äußerst schätzbar. Die klagende Gottesmutter unter dem Kreuze zu zeichnen, das zuckende Leben ihres Herzens unterm Schwertstoß auszudrücken, das Hinschmachten der frommen Seele in dem Himmel; die Ruhe der Todten, die in dem Herrn sterben: alle diese Empfindungen liegen im Kreise seines Genies. Mit einem Wort, er gehört in die Classe der rührendsten Componisten, die jemals gelebt haben.

Dümmler, ein musikalischer Luftpassagier, der aber wahres Talent für Composition besitzt. Er spielt die Orgel und das Clavier mit Geschmack, und hat einige Messen und Hauptstücke von Bedeutung gesetzt, welche den Kopf verrathen. Allein er spinnt sich in reichsstädtische Behaglichkeit ein und ist todt für die Welt. Er kann seyn, was er will; aber will nicht seyn, was er kann.

Stain, ein vorzüglicher musikalischer Kopf, mechanisch und psychologisch betrachtet. Sein Geschmack ist vortrefflich. Er spielt selbst nach Bedürfniß nicht übel, und kennt alles Große, besonders was das Clavier- und Orgelspiel betrifft: als Mechaniker aber hat er schwerlich seines Gleichen in Europa. Seine Orgeln, Flügel, Fortepiano's und Clavikorde sind die besten, die man kennt. Stärke mit Zartheit, Tiefsinn mit Hoheit, Dauer mit Schönheit gepaart, — diesen Stempel drückt er allen seinen Instrumenten auf. Dieß ist jedoch noch das Wenigste. Stain ist auch der Erfinder des göttlichen Instruments Melo-

dika. Dadurch setzte er den Künstler in den Stand, das Schweben der Töne, das Mezzotinto, oder vielmehr das Steigen und Sinken jedes Tons, äußerst genau auszudrücken. Wenn das Geheimniß dieses herrlichen Instruments einmal allgemein ist, so wird der Clavierspieler dicht an den Sänger gränzen, und wie Orpheus die Bäume tanzen machen.

Frankfurt.

Diese Stadt hat sich nie durch große musikalische Anstalten ausgezeichnet, und kaum einige musikalische Köpfe von Bedeutung hervorgebracht. Zwar sind daselbst gute Orgeln und wohleingerichtete Kirchenmusiken; allein weder Organisten von Genie, noch sonst hervorragende Musiker im Chor. Doch alle diese Gebrechen ersetzen die vortrefflichen Concerte, welche dort häufig im sogenannten rothen Hause veranstaltet werden. Es gibt wenig große Meister, die sich nicht nach und nach daselbst hören ließen; und, außer Hamburg, sind keine Privatconcerte einträglicher, als die Frankfurter. Lolli zog einmal aus einem einzigen Concerte 3000 fl. Nicht bloß die Liebhaberei der Stadt, sondern der große Zusammenfluß von Fremden, besonders zur Meßzeit, macht diese Concerte so einträglich, und lockt die größten Meister dahin: hierdurch ist der Musikgeschmack der Stadt ungemein gebildet worden. Nirgends ist die musikalische Erziehung so allgemein, wie hier; selbst Bürger von mittlerem Stande lassen ihre Kinder fast durchgängig im Sang und Spiel unterrichten. Nur ist der dasige Geschmack jetzt etwas weichlich

geworden. Das Große, Tiefe und Hohe wird dort nicht so goutirt, als das Sanfte, Modische, Komische, Tändelnde: eine traurige Folge des langen Aufenthalts der Franzosen in dieser deutschen Stadt.

Otto, ein mittelmäßiger Organist, und noch mittelmäßigerer Spieler.

Helferich, ein Modeclavierist. Er tändelt Blumen hin, die heute blühen und morgen verwelken.

Kayser, der beste musikalische Kopf, den Frankfurt hervorbrachte. Er hat sich expatrirt, und hält sich jetzt in Zürich auf. — Die Originalität seines Charakters drückt sich in allen seinen Compositionen, wie in seiner Spielart aus, seine Faust ist geflügelt und schimmernd, der Umriß seiner Passagen stark markirt; seine Manieren sind rund und schön, und sein Triller kräftig. Er hat viel für den Gesang und das Clavier gesetzt, und jedem Produkte den Stempel seines Originalgeistes eingeprägt. Sein Satz ist gründlich und männlich, voll Einfalt, und zur Größe aufstrebend. Gluck ist sein Mann: nur diesen scheint er sich zum Muster gesetzt zu haben, ohne sich darum seine Eigenthümlichkeit rauben zu lassen. Er hat verschiedene Lieder von Gellert, nebst einigen von Cramer und Klopstock, sehr schön für die Kirche, auch für Privatconcerte componirt. Auch etliche Lieder von seinem Busenfreund Goethe sind ihm trefflich gelungen. Und doch hat dieser Musiker wenig Sensation in Deutschland hervorgebracht. Es fehlt ihm an Grazie, an Gefälligkeit und an Leichtigkeit der Melodien. Sein Satz ist oft mürrisch und finster, als wenn er seinen Zeitgenossen

sagen wollte: Ihr seyd Thoren, daß ihr mich nicht erwählt. Wir besitzen von diesem Manne auch manchen schönen Aufsatz über die Tonkunst. Sein Styl ist original, in starken Empfindnngen auf= flammend, voll großer und richtiger Gedanken; nur zu einseitig im Geschmacke. — Er ist auch kein übler Dichter; allein aus allen seinen Pro= dukten schimmert ein Geist hervor, der Originali= tät affektiren will, nach neuen Einfällen hascht und seinen Endzweck immer nur halb erreicht. Er lebt mit den ersten Köpfen Deutschlands in Ver= bindung, und in diesem Strahlenkreise kann es leicht seyn, daß er sich größer träumt, als er wirk= lich ist. — Als Gulliver von Brobdingnak nach Hause kam, bückte er sich unter seiner Hausthür, weil er glaubte, er sey unter den Riesen um zwei Köpfe größer geworden.

Ulm.

Diese Stadt unterhält schon seit der Reformation mit ziemlichem Aufwand eine Stadtmusik, worunter sich oft gute Leute ausgezeichnet haben. Der Choralgesang ist daselbst sehr gut besetzt, und in der Figuralmusik herrscht ein solider Geschmack. Die Orgel im stolzen Münster, vielleicht der schönsten Kirche Deutschlands, hat drei Manual und sechszig Register: ihr Ton ist dick und durchbraust alle Tempelgewölbe. Zu Anfang dieses Jahrhunderts wurde diese Orgel von einem weit berühmten Organisten gespielt, Namens Schneider, dessen Nachkommen noch jetzt als sehr gute Musiker in Deutschland blühen. Seine Stücke sind mit ausnehmender Gründlichkeit gesetzt, und könnten noch heute auf jeder Orgel mit Beifall vorgetragen werden. Er selbst spielte stark, und war sonderlich Meister im Pedal. Sein Nachfolger Walter ist bereits oben in der sächsischen Schule geschildert worden. Auf ihn folgte der jetzige Organist Martin, der alles dem Studium, äußerst wenig aber der Natur zu danken hat.

Die Privatconcerte, welche zuweilen in Ulm angestellt werden, wollen nicht viel sagen:

denn ob man gleich oft sehr gute Stücke wählt, so verunglückt doch meistens die Ausführung. Die Nachkommen des eben erwähnten Schneider's nennen sich jetzt, vielleicht weil es vornehmer klingen soll, Sartorius, worunter ein sehr gründlicher Violinist ist, der sich in der Mannheimerschule bildete, und vor den größten Höfen und Städten Deutschlands mit Beifall hören ließ. Sein Strich ist gigantisch, und sein Ton schneidend und dick. Schade, daß er kein Trillo hat, sondern statt dessen nur Mordenten hintändelt. Der vortreffliche Kleinknecht, dessen Charakter oben unter dem Artikel Anspach gezeichnet worden, ist ebenfalls ein Ulmer: und Nißle, einer unsrer größten Waldhornisten, stammt aus der Ulmischen Stadt Geißlingen.

Charaktere berühmter Tonkünstler.

Ehrenberg, Hofmusikus in Dessau. Wir haben ein paar Sammlungen Lieder von ihm, die er aus den besten Dichtern gewählt und mit Geschmack in Musik gesetzt hat. Die schwermüthigen Stücke gelingen ihm sonderlich gut, und niemand würde fähiger seyn, Höltys Geist in Musik zu übersetzen, als dieser Ehrenberg. — Grabgedanken, Todesahnungen, Geistererscheinungen, mit einem Wort: Ossians Manier in Musik übergetragen, ist sein Charakter.

Friedel. Es sind dieß zwei Brüder, die sich beide als Geiger rühmlichst ausgezeichnet. Sie haben Geschwindigkeit und Schönheit des Vortrags: und spielen besonders das Flagiolet mit ausnehmender Stärke. — Mehrere Violinisten haben sich nach diesen Friedels gebildet, so daß sie fast eine Schule stifteten. Schade, daß diese trefflichen Köpfe so tief in Liederlichkeit versanken, daß man sie nicht mit Ehren in gute Gesellschaft einführen konnte. Beide setzten ungemein schöne Stücke für die Vio-

line: ihre Compositionen sind voll Reiz, und so ganz für dieß Instrument gemacht.

Frick aus Durlach, jetziger Clavicymbalist beim Fürsten von Lichtenstein. Er spielt nicht nur das Clavier meisterhaft und gründlich, sondern hat auch die von Franklin erfundene Harmonika zur größern Vollkommenheit gebracht. Dieß tief rührende melancholische Instrument spielt er mit unvergleichlicher Zärtlichkeit, und vielleicht so gut, als es sich behandeln läßt. Seine Stücke für die Harmonika sind derzeit noch die einzigen; denn was Franklin dafür setzte, hat keinen musikalischen Werth. Franklin war mehr Mechaniker als Musiker; Frick aber beides.

Gluck. Ein von allen drei großen Schulen in Europa bewunderter Mann, der sich zum Rang eines musikalischen Epochenmachers aufschwang. Er setzte Anfangs simple Clavierstücke, die nur wenig Sensation machten: mit einmal aber wagte er sich an eine Oper, und ganz Italien staunte. Seine Alceste wurde zuerst in Florenz, dann zu Venedig und Neapel mit einem Beifalle aufgeführt, der an Manie gränzte. Immer gleiches, durch die ganze Oper fortloderndes Feuer, kühne und ungewöhnliche Sätze; dithyrambische Phantasieflüge, starke Modulationen, schöne, nur nicht immer richtige Harmonien, tiefes Verständniß der Blasinstrumente, die er weit häufiger und wirksamer als irgend ein Tonsetzer anzubringen weiß; dieß sind Glucks Charakterzüge in der ersten Periode seines Lebens. — Auf einmal warf er sein bisheriges System über den Haufen, und wälzte den großen Gedanken in seiner Seele: Die ganze Musik

zu reformiren. Er fand, daß die heutige Tonkunst mit vielen unnöthigen Verzierungen überladen sey: er wollte ihr also ihren Flitterstaat nehmen und sie wieder ins Gewand der Natur kleiden. Die Musik so sehr zu vereinfachen, als es irgend möglich ist — war der Hauptgedanke des neuen Gluckischen Systems. In diesem neuen Geschmacke schrieb er die berühmte Oper Iphigenie. — Noch nie hat eine Oper so viel Aufsehen erregt, als diese. Die Kunstrichter Frankreichs und Deutschlands lobten und tadelten sich heiser; und Lob und Tadel war übertrieben. Ganz Paris spaltete sich damals in zwei große Parteien: in die Gluckische und Piccinische. Gluck's Oper wurde zwölfmal hinter einander mit unbeschreiblichem Beifall gegeben. Die Chöre gränzen ganz nahe an unsern Choral. Die Arien sind ohne alle Verzierung: ohne Coloraturen, ohne Fermen, und ohne Cadenzen: es ist gleichsam mehr Deklamation, als Musik. — Es macht den Franzosen viel Ehre, daß sie eine so simplificirte Musik in wenig Jahren achtzigmal hören konnten. Doch fragt sichs: Ist Gluck in seinem Systeme nicht zu weit gegangen? Hat er nicht Deklamation mit dem Arioso vermischt? nicht die Musik ihres nöthigen Schmuckes beraubt? — Polyhymnia soll nun freilich nicht im Flitterstaate einher stolziren; aber mutternackt soll sie auch nicht gehen. — Forkel in seiner musikalischen Bibliothek hat diesen für die Tonkunst äußerst wichtigen Streit mit Gründen und Gegengründen so stattlich beleuchtet, daß ich den Leser auf diese Recension der Gluckischen Iphigenie hinweise, nur mit der Warnung,

Forkeln als einen zu ängstlichen Anhänger an die Berlinerschule zu betrachten; denn diese Anhänglichkeit verleitet ihn, dem großen Gluck zu wenig Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. — Gluck ist unstreitig einer der größten Musiker, welche je die Welt hervorgebracht hat. Seine Ideen reichen alle ins Große, ins Weitumfassende. Klopstock ist so ganz der Dichter für seinen erhabenen Geist; seine Hermannsschlacht ist von Gluck so herrlich in Musik gesetzt worden, daß die Deutschen schwerlich ein erhabeneres Theaterstück besitzen, als dieß. Wer es *Gluck* selbst spielen und singen hörte, gerieth in entzücktes Staunen.

Zugleich besaß dieser Meister ein ganz eigenes Geschick, Sänger und Sängerinnen abzurichten. Seine *Nichte* würde jetzt die erste Sängerin in Europa seyn, wenn sie nicht ein Engel abgepflückt und auf seinen Armen in Himmel getragen hätte. — So groß der Geist Glucks im Tragischen ist; so arbeitete er doch zuweilen auch mit Glück im *komischen* Style: nur hält seine Riesenseele nicht lange in der Harlekinsjacke aus. Dieser seltene Mann hat auch verschiedene *Abhandlungen* in französischer, welscher und deutscher Sprache über die Tonkunst geschrieben, die ven seinem Feuergeiste und seiner tiefen musikalischen Kenntniß zeugen. Mit dem hier Gesagten vergleiche man, was *Riedel* über den Charakter Gluck's geschrieben hat.

Haydn. Ein Tonsetzer von großem Genie, der in den neuesten Zeiten nebst *Mozart* Epoche gemacht hat. Er ist Capellmeister beim Fürsten Esterhazy und ein Liebling von ganz Deutschland. Seine *Messen* athmen hohen Geist, gründliche

Einsicht in die Gesetze der Tonkunst und Herzensfülle. Seine Symphonien sind mit Recht durch ganz Europa beliebt, denn sie sind im wahren Symphonienstyle gesetzt, leicht ausführbar, oft mit strömendem Feuer und ganz origineller Laune geschrieben. Durch seine Clavierstücke ist er endlich der Liebling aller Kenner geworden. Sie sind nicht nur gründlich und dem Instrument angemessen, sondern zeichnen sich vor allen durch die ungemeine Schönheit der melodischen Gänge aus. Seine Adagios, Largos, Andante, Cantabile, Rundos und Variationen scheint ihm Göttin Harmonia selbst eingegeben zu haben. So lehrreich für den Spieler und so angenehm und unterhaltend für den Hörer sind noch wenig Stücke in Deutschland gesetzt worden. Das Genie jauchzt ihm Beifall zu — und der mäßige Kopf schlingt mit Entzücken seine Töne (bis 1784.).

Himmelbauer. Ein solider und äußerst angenehmer Violoncellist, ohne allen Künstlerstolz; ein Mann von dem geradesten und liebenswürdigsten Herzen. So ruhig und zwanglos führt niemand seinen Bogen, wie dieser Meister. Er trägt die schwersten Passagen mit der äußersten Leichtigkeit vor, besonders ergießt sich sein Herz ins Cantabile. Sein süßer Ausdruck, seine lieblichen Fermen, und sonderlich seine große Stärke in den Mitteltinten sind von allen Kennern und Hörern bewundert worden. Er hat wenig für sein Instrument gesetzt, aber dieß Wenige hat desto mehr innern Werth. Er ist aus Wien, und hält sich jetzt in Bern auf.

Hofmann, ein schon etwas betagter Sympho-

niencomponist, vor zwanzig Jahren noch allgemein beliebt; heut zu Tage aber beinahe vergessen. Sein Geist verdient dieß Schicksal nicht: denn man findet in seinen Symphonien oft herrliche Sätze und große Gedanken; allein leider! tyrannisirt die Mode über keine Künstler mehr, als über die Musiker.

Hofmeister, einer der neuesten Tonsetzer, dessen Galanteriestücke wegen ihres modischen eleganten Gewandes viel Beifall erhielten. Seine Symphonien haben fließenden Gesang, und sprühen manchen Funken echt musikalischen Feuers. Doch scheint er zu wenig tiefes Studium zu haben, als daß er lange im Ansehen bleiben könnte.

Jarnovik, ein Böhme, und geraume Zeit der größte Geiger in Paris. Seine Geschwindigkeit ist unglaublich, sein Strich frei und sein Ton körnig. Er ist ein gebornes Genie für die Violine, und wetteifert mit einem Lolli und Cramer. Er setzte vieles für sein Instrument mit tiefer Einsicht und richtigem Geschmacke: ganz Europa hat den Werth dieses großen Musikers anerkannt.

Körber, ein sehr guter Waldhornist im Secundhorn. Er trägt fremde wie seine eigenen Stücke richtig und anmuthig vor. Sein Satz ist eben nicht gründlich; aber doch im Geiste seines Instruments.

Lang, ein überall beliebter und wirklich vortrefflicher Musiker. In mehr als einem Fache zeigte er sich mit Ruhm. Sonderlich werden seine Clavierstücke durch ganz Deutschland begierig gesucht, und mit immer wachsendem Beifalle da und dort vorgetragen. Seine Concerte und Sonaten sind eben nicht außerordentlich schwer und

mit Tiefsinn gearbeitet: sie zeichnen sich aber doch durch schöne Melodien und durch glänzende Clavierpassagen aus. Zu bewundern ist's, wie Lang so schöne Clavierstücke setzen konnte, da er doch selbst das Clavier nur mittelmäßig spielt.

Mislimizek, ein Böhme, und sehr berühmter Componist. Er hielt sich meistentheils in Italien auf und setzte daselbst große Opern, welche zu Florenz, Turin und Genua viel Beifall erhielten. Sein Gesang ist einfach und eindringend; seine Arien und Cavatinen sind reich an neuen Motiven; seine Recitative gründlich und seine Chöre stark und himmelhebend. Er versteht die Kunst, die Instrumente so zu bearbeiten, daß sie dem Gesang keinen Eintrag thun, in einem hohen Grade. Auch seine Kammerstücke werden in allen europäischen Orchestern als Meisterstücke gesucht und executirt. — Dieser vortreffliche Künstler starb 1722 zu Florenz im acht und dreißigsten Jahre seines Alters. Da er sehr fleißig war, so besitzt die Welt von ihm einen reichen Vorrath von Geistesprodukten.

Nopitsch, Musikrector und Organist in der Reichsstadt Nördlingen. — Ein Kopf von großer Erwartung. Er spielt die Orgel und das Clavier meisterhaft und hat einen sehr feurigen Vortrag. Seine Lieder und Clavierstücke verrathen ein herrliches Talent für die Musik. Sein Satz ist nicht nur gründlich, sondern auch neu, und hebt sich durch glänzende Einfälle. Er modulirt kühn und glücklich, und versteht den einfachen und doppelten Contrapunkt.

Reineck, ein sehr ausgezeichneter musikalischer

Kopf, aus Memmingen gebürtig. Er setzte zu Paris eine komische Oper, welche selbst Rousseau abschrieb und mit Beifall beehrte. Das Clarinet bläst er zum Entzücken schön. Auch versteht er das Clavier ungemein gut, und hat die Natur des Menschengesangs genau belauscht. Seine in zwei Bänden herausgegebenen Lieder gehören unter die schönsten, und schimmern sonderlich auf den Clavierpulten des schönen Geschlechts. Einfalt und Unschuld ist der Hauptcharakter seiner Lieder; nur selten entwischt ihm ein kleiner Muthwille. Seine Clavierstücke hingegen sind nur mittelmäßigen Spielern und Spielerinnen zu empfehlen.

Schobert, ein außerordentlicher feuriger Flügelspieler. Er hat viele Jahre den Ton in Frankreich angegeben, und noch jetzt glänzen seine Concerte und Sonaten in den ersten musikalischen Zirkeln zu Paris. Er verstand die Natur des Flügels vollkommen, und besaß im Allegro und Presto eine ungewöhnliche Stärke. Nur das Adagio gelang ihm nicht, weil er das Clavicord nicht genug studierte, und die Empfindung mit Läufern und überhäuften Verzierungen erdrückte. Er schwang sich durch sein außerordentliches Talent bis zur wichtigen Stelle eines Organisten in Versailles empor — und starb, ehe er völlig ausgezeitiget war, an vergifteten Erdschwämmen. Sein unermüdeter Fleiß hat uns eine Menge Stücke geliefert, worunter man aber eine Auswahl treffen muß; denn er setzte vieles für Schüler und Schülerinnen von mittelmäßigem Fassungsvermögen. Ein trauriger Umstand, der manchen großen Meister veranlaßt, weit unter seine Sphäre herabzusinken!

— Was er für sich selbst setzte, war immer im besten Style geschrieben, und verrieth häufig Spuren einer Feuerseele.

Sein Bruder Schobert lebt noch jetzt als der erste Fagotist in Paris.

Spandauer, im Primhorn der erste Waldhornist unserer Zeit. Er bringt die zartesten und feinsten Töne auf seinem Instrumente heraus; nur scheinen die Töne öfters unter seinen Lippen zu zerflattern, so wie sich überhaupt das Horn in der äußersten Höhe nie gut ausnimmt. In einem flüchtigen Läufer kann es zwar die äußersten Töne bestreifen, aber nie lange auf ihnen weilen, ohne das gebildete Ohr zu kränken. Spandauer setzte sehr gut und der Natur gemäß für sein Instrument.

Spath, der Lehrmeister des großen Lolli. Hätte dieser Mann sich nicht allzu sehr dem cynischen Leben preis gegeben und das Herumziehen weniger geliebt; so würde er eine große Rolle unter uns gespielt haben. Sein Strich ist vortrefflich, kühn und einschneidend, und sein Vortrag, sonderlich im Adagio, voll Kraft und Schönheit. In seiner Jugend spielte er das Allegro rasch und geflügelt; bei mehrern Jahren aber wurden seine Arme steif. — Seine eigenen Sätze haben für unsere Zeit eine etwas altväterliche Miene, und werden mithin nicht sonderlich mehr gesucht.

Schwindel, ein beliebter und durch ganz Deutschland berühmter Violincomponist. Er setzt nicht schwer, aber desto anziehender für Dilettanten. Sein Vortrag ist fließend und sein Geist zur süßen Schwermuth gestimmt: daher wurde er ein Lieblingscomponist für die Secte der Empfindsamen.

Schönfeld, ein Sangcompositeur, der in den neuesten Zeiten Aufsehen zu machen anfängt. Er wählt Gedichte aus unsern besten Dichtern, und trifft ihren Sinn oft mit vielem Glücke: nur ist sein Geschmack zu hart, sein Colorit zu glühend, und der Ausdruck seiner Empfindungen oft zu erkünstelt. Seine Lieder findet man in verschiedenen musikalischen Sammlungen zerstreut.

Simon, ehemals ein berühmter Tonsetzer in Nördlingen. Er schrieb Vieles für die Orgel, das Clavier und die Kirche, und verstand den Satz gründlich. Jetzt altert er und liegt im Staube. — Eine große Erbschaft entriß ihn der Musik zu frühzeitig.

Taube, einer der ersten musikalischen Krittler! Er will alles herauszirkeln und nichts herausempfinden. Seine Zeitung und andere musikalische Schriften verrathen viel Einsicht in die Harmonik. Ihre pedantische Miene aber, und der Schulstaub, womit sie bedeckt sind, schwächten den Eindruck, den sie auf unser Vaterland machen sollten.

Vanhall ist unter den neuesten Tonsetzern unstreitig einer der edelsten und besten. Er hat den Satz gründlich studiert, besitzt eigene Manier, und einen Geschmack, der sich jedem Hörer empfiehlt. Da er solide Harmonie und liebliche Melodie mit so vieler Klugheit und Einsicht zu vermischen wußte, so ist's kein Wunder, daß er von Deutschen und Welschen gleich günstig aufgenommen wurde. Er hat vieles geschrieben, manches im Galanteriestyle; und immer folgte ihm der Beifall der Kunstverständigen. Er starb in der Raserei.

Esser, ein berühmter Violinist von ganz eigenem Ausdruck. Er spielt das Adagio und Allegro gleich stark, und besitzt verschiedene Kunstgriffe, wodurch er die Töne auf die einnehmendste Art modificirt. Lieblicher kann man nichts hören, als wenn er statt des Bogens mit einem Hölzchen die Saiten schlägt und damit seiner Geige die sanftesten Harmonien entlockt. Er componirt sehr schön für sein Instrument, und sein Satz hat ungemein viel Eigenheit. — Mit den Eigenschaften eines Virtuosen verbindet er auch alle Capricen desselben: nie rührt er seine Geige an, wenn er nicht die Schäferstunde des Genius fühlt; denn er behauptet, ein Virtuos, der nicht begeistert ist, sey bloßer Mechaniker. — Esser ist aus Zweibrücken gebürtig.

Freiherr von Dalberg, ein Liebhaber wie es wenige gibt, der es mit Meistern aufnimmt. Er spielt nicht nur das Clavier vortrefflich und besitzt sonderlich viel Stärke im extemporellen Phantasieren, sondern setzt auch gründlich und neu.

Seine Claviersonaten sind sehr schwer und voll Tiefsinn; und sein Gebet der Eva aus dem achten Gesang der Messiade, welches er mit musikalischer Deklamation herausgab, zeugt von seinem schönen Geiste. Klopstock ist sein Lieblingsdichter: daher setzte er vieles von ihm in Musik, und es gelang ihm meist vortrefflich.

Ditters, ein Schlesier und beliebter Symphoniencomponist. Er hat eine ganz eigenthümliche Manier, die nur zu oft ins Burleske und Niedrigkomische ausartet. Man muß oft mitten im Strome der Empfindungen laut auflachen,

so buntscheckige Stellen mischt er in seine Gemälde. Nicht leicht dürfte einem Componisten die komische Oper besser gelingen als diesem: denn das Lächerliche versagt ihm nie.

Forkel, einer der größten Theoreten unserer Zeit und vortrefflicher musikalischer Schriftsteller. Seine musikalische Bibliothek enthält Funken der treffendsten Bemerkungen; nur scheint seine Kritik öfters kalt und steif zu werden. Da er die Berlinerschule als die erste und herrschende annimmt; so ist er dadurch zu Unbilligkeiten gegen andere Schulen verleitet worden. Wir haben von ihm eine Geschichte der Tonkunst zu erwarten; und er wird gewiß unsere Erwartungen nicht täuschen. Seine seltne musikalische Gelehrsamkeit, die reichen Hülfsmittel, die er an der berühmten Göttinger Universitäts-Bibliothek hat, und sein kräftiger deutscher Styl machen ihn vor vielen andern Autoren am fähigsten zu einem so wichtigen Werke.

Forkel ist zugleich einer unserer besten Clavierspieler, ganz nach Bachs Schule gebildet: nur wollen seine Compositionen für Sang und Spiel nicht besonders viel sagen. Er hat zu wenig Feuer, sein Gesang ist nicht fließend genug, und seine Modulationen und Harmonien sind oft ängstlich gesucht.

Von Eschstruth, einer der angenehmsten Sangcomponisten. Sein Gesang hat sehr viel Adel, sehr viel wahren Ausdruck, und seine Harmonieen sind rein und männlich. Die verschiedene Begleitung der Instrumente durch Versetzung im doppelten Contrapunkte, bei einerlei Melodie in den Sing-

stimmen erhöht seine Gesänge ungemein. Seine Jugend und sein Enthusiasmus für die Tonkunst verspricht uns noch manches Produkt seines schönen Geistes.

Eckard, aus Augsburg gebürtig. Ein großer Clavierist, der sich viele Jahre in Paris aufhielt, und sich Geld und Ansehen erwarb. Er spielt stark und außerordentlich schwer. In Variationen hat er seines Gleichen nicht, denn er weiß einen gegebenen Satz aus dem Stegreif, so oft man will, und in allen Tönen umzuändern. Seine Faust hat Glanz und Flug, und sein Fingersatz ist unverbesserlich. Seine Fermen und Cadenzen sind ganz neu, und niemand wird sie ihm sobald nachmachen.

Den doppelten Triller hat er ganz in seiner Gewalt. Sein Nervensystem ist stark, ohne dadurch etwas an der Reizbarkeit verloren zu haben. Hierdurch ist er in Stand gesetzt worden, mehrere Concerte und Sonaten hinter einander wegzuspielen, ohne daß seine Faust müde wird, oder gar lahm. — Dieser Umstand verdient um so mehr angeführt zu werden, je mehr Virtuosen es heut zu Tage gibt, die aus Schwäche der Nerven schon über dem ersten Concerte ermüden. — Ausschweifungen in der Wollust und Unmäßigkeit im Trinken, auch Zorn, Mangel an Bewegung, zu langer Schlaf, Kaffee, stark gewürzte Speisen, — haben dieß den Virtuosen so höchst nachtheilige Uebel hervorgebracht. Eckards Diät verwahrt ihn davor; daher wird er im sechzigsten Jahre gewiß noch mit jugendlicher Kraft spielen können, wenn andere ausschweifende Virtuosen schon

im dreißigsten und vierzigsten Jahre siechen. Eckard hat sehr viel für das Clavier gesetzt: Concerte, Fugen, Sonaten, mit und ohne Begleitung. Er versteht die Natur des Claviers vortrefflich: deßhalb verdienen seine Stücke die vorzüglichste Empfehlung. Die Sätze in seinen Concerten sind oft so zauberisch schwer, daß sie nur die geübteste Faust herausbringen kann. Eckard ist mit der linken Faust so stark, wie mit der rechten, darum gibt er in seinen Compositionen der linken oft zu viel Arbeit. Auch seine Melodien sind einnehmend, ohne daß sie das Verlockengeklingel der Mode nachäffen. Seine Modulationen und Harmonien sind freilich nicht so neu und tief, wie die Bachischen; aber doch gründlich und naturgemäß. Wider die Sitte seiner Zeitgenossen verstand auch Eckard die Kunst, eine Fuge meisterhaft zu bearbeiten *).

Eckard schreibt nicht mit dem Feuer eines Schoberts, ersetzt es aber durch tiefe Gründlichkeit. Rousseau, dieser tiefe musikalische Blicker, setzt einen Eckard den ersten Flügelspielern der Welt an die Seite. — Die Art, wie es Eckard zur Vollkommenheit brachte, verdient sehr bemerkt zu werden. Er wählte zuerst einen bekielten Flügel, um sich im simpeln Umriß zu üben und seine Faust stark zu machen: denn die Faust ermüdet viel früher auf einem Fortepiano, oder Clavicord. Nach mehrern Jahren spielte Eckard erst auf einem Fortepiano, und endlich auf dem Clavicord, um Fleisch,

---

*) Ich habe eine Fuge von ihm im Manuscript gesehen, die unter die besten und ersten Stücke dieser jetzt so verkannten Schreibart gehört.

Farbe und Leben in sein Gemälde zu bringen. Dadurch ist Eckard der große Mann geworden, den Frankreich und Deutschland in ihm bewunderten.

Dieser Meister ist zugleich der erste Miniaturmaler in Paris; übt aber diese für die Augen so gefährliche Kunst nur selten aus.

Riepel, ein berühmter musikalischer Pädagog und ein sehr gründlicher Kirchenscribent. Die Katholischen halten seine Messen in hohen Ehren, und seine in Folio herausgegebene Anweisung zum Satze hat sich unter den Tonsetzern zum klassischen Ansehen erhoben. Die Grundsätze darin sind unverbesserlich gut, und sein Vortrag ist leicht und deutlich, so wie auch die Beispiele mit Einsicht und Geschmack gewählt sind.

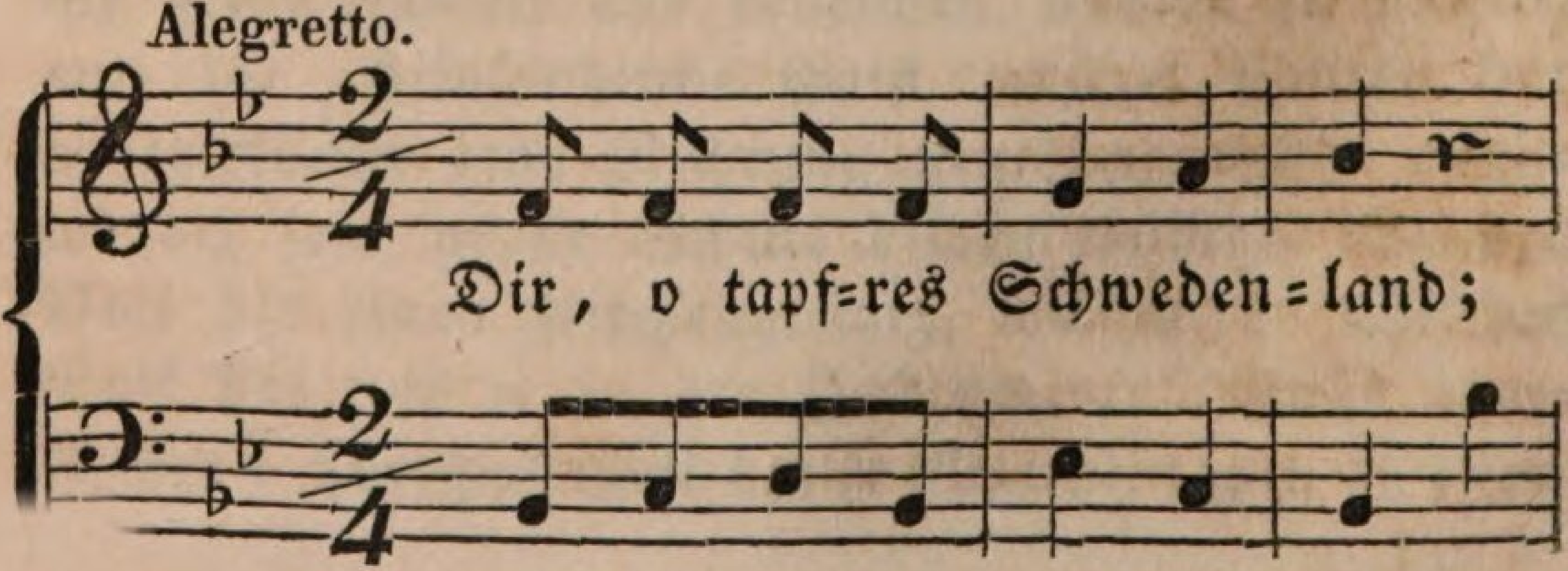
Aus dieser skizzirten Geschichte der deutschen Musik muß auch dem Nichtkenner der Gedanke einleuchten: daß musikalischer Geist zu den Hauptzügen des deutschen Charakters gehöre. So sehr man uns Nachahmung vorwirft, und so wahr es ist, daß sich keine Seele mehr in alle Formen schmiegt, als die deutsche; so hat doch die große deutsche Musikschule ihre Eigenheit beibehalten. Diese Eigenheit besteht: im tiefsten Studium der Harmonik, im naturgemäßen Gang der Töne oder der Modulation; und in einfacher, mit allen Herzen simpathisirender Melodie. Deutscher Gesang wird überall goutirt, wo es Menschenohren gibt. Der Fuß des Wilden zuckt so gut, wenn er einen deutschen Schleifer hört, als der Schenkel des biederen Schwaben. Im Tone des herzigen Volkslieds ist Deutschland noch von keinem Volke übertroffen worden; die größten welschen Meister belauschen oft unsere Handwerksbursche, um ihnen herzige Melodien abzustehlen. Die Natur selbst scheint aus deutschen Kehlen zu singen, und der philosophische Geist unserer Nation hat dieser Natur eine Richtung gegeben, welche nothwendig jene große Schule bilden mußte. Welches Volk hat einen Kirchengesang, wie wir? Welches Volk hat uns je in der Instrumental-Musik übertroffen? Welches Volk hat so allgemein gute Stim-

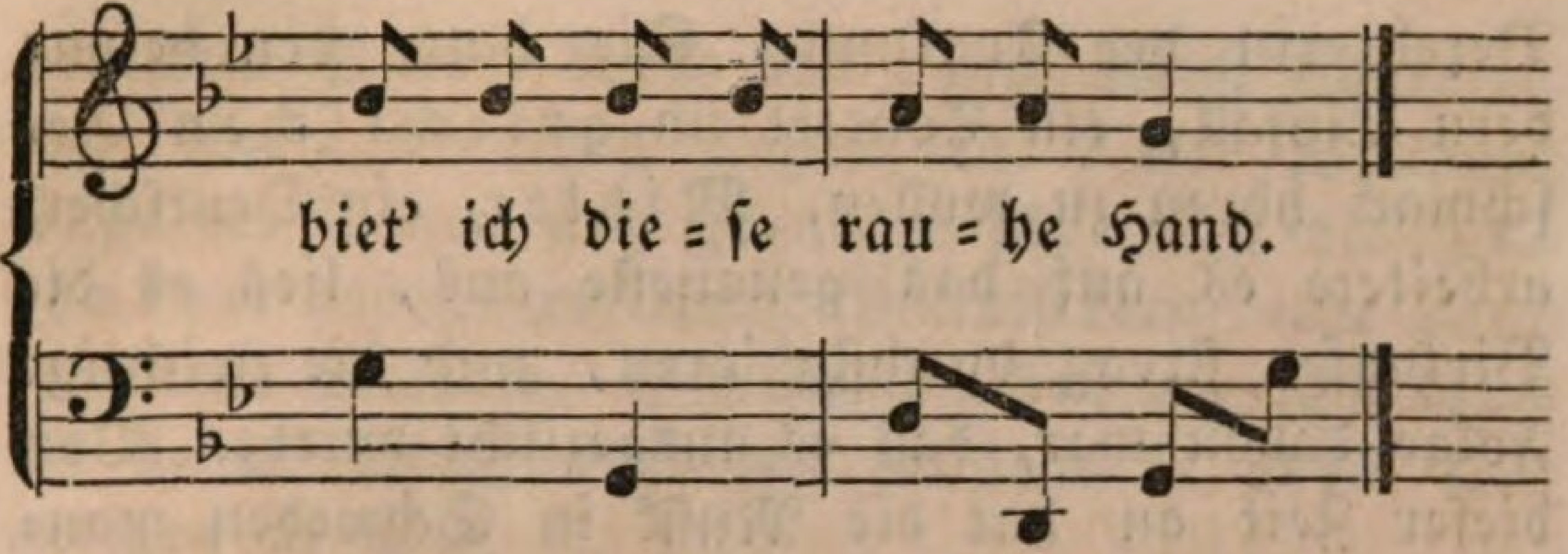
men aufzuweisen, wie das unsrige? Welches Volk stimmt endlich in das einfältige Concert der Natur so richtig ein, wie das deutsche? — Ganz Europa hat unsern Werth anerkannt; alle europäische Orchester sind mit deutschen Capellmeistern besetzt, und das Wort tedesco ist längst mit dem Worte Virtuos in Italien in eins zusammengeflossen.

Schweden und Dänemark.

Diese beiden nordischen Königreiche haben nie Epoche in der Tonkunst gemacht: der Geschmack anderer Nationen hat sie in der Musik geleitet. Besonders ist ihre enthusiastische Neigung für die Deutschen so sichtbar, daß seit mehrern Jahrhunderten keine andern, als deutsche Kapellmeister in diesen Reichen waren.

Schweden hat indeß doch einen Nationalgesang; doch dieser Nationalgesang ist so unbedeutend, dissonirt so sehr mit dem Stimmeisen der Natur, daß es den Leser langweilen würde, wenn ich ihm nur ein einziges schwedisches Beispiel vorlegte. Genug ist es, wenn ich sage, daß in einer Quart der ganze Umfang des schwedischen Volksgesangs liege; z. B.





Nach diesem Zuschnitt sind fast alle Urvolksmelodien der Schweden gemodelt. Da aber deutscher Geist so gewaltig in diesen Reichen athmet, so drangen auch unsre Volkslieder, unsre Tänze, Gesänge und Melodienformen bis zu den Dalekarls und norwegischen Bauern durch. Was ungefähr zu Anfang dieses Jahrhunderts unter den Deutschen musikalische Mode war, das geht noch jetzt in den kalten Zonen dieser Königreiche als Neuigkeit im Schwunge. Der dessauische Marsch ist noch 1776 durch ganz Schweden ein Favoritmarsch gewesen. So vortrefflich und einzig dieser Marsch auch ist, so wurde er doch unter den Deutschen nach einem mehr als fünfzigjährigen Alter so agonisirend, daß er nur noch in Bierzirkeln spukt. Aber in Schweden und Dänemark wird nicht bloß dieser Marsch, sondern auch andere deutsche Erstücke noch immer als neue Waare ausgekramt.

Gustav Adolph war der Erste, der zu Stockholm die Figuralmusik mit dem Chorale verband. Sein Capellmeister Erichsen verfertigte auch Kriegslieder auf diesen König, die nicht ohne Geist sind: allein der erste Vergleich mit unsrer Musik vernichtet alle seine Versuche. Die paradoxe Königin Christina war eine pedantische

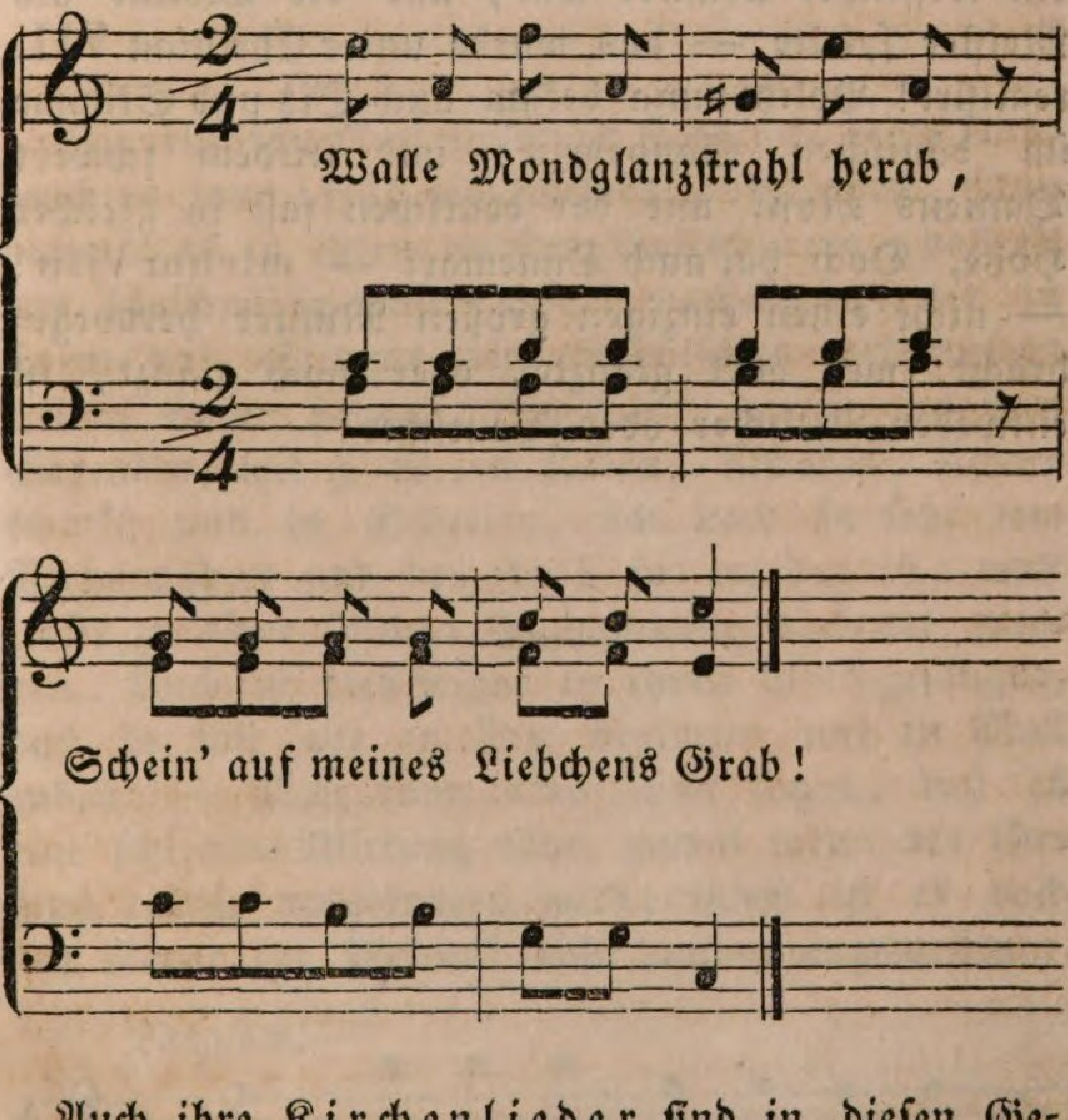
Verehrerin der Tonkunst. Sie hatte den besondern Einfall, ein Concert im griechischen Geschmack hören zu wollen. Mitzler, ein Deutscher, arbeitete es auf das genaueste aus, ließ es die Virtuosen streng durchstudieren, und die wichtige Folge davon war, daß es ausgezischt wurde. Von dieser Zeit an hat die Musik in Schweden mannigfaltige Veränderungen erlitten, und hing meist einzig von den Launen des Hofes ab.

Zu den Zeiten Carls XII. der nichts als die Trommel und Trompete leiden konnte, versank die Musik so sehr in Schweden, daß — credite posteri! — 1715 nur zwei Menschen in Stockholm waren, die Noten lesen konnten. Die verstorbene Königin von Schweden, eine Schwester des großen Friedrichs, befahl der Musik zu leben, — und sie lebte! Seit dieser Zeit, sonderlich seit der glücklichen Epoche der Souverainetät in Schweden, findet man zu Stockholm ein wohlbesetztes Orchester: und sogar eine schwedische Oper, wovon Kora ein meisterhaftes Beispiel ist.

Inzwischen bleibt es richtig, daß sich in der ganzen musikalischen Geschichte nicht ein einziger Schwede ausgezeichnet hat.

Dänemark erwarb sich etwas größere Verdienste um die Tonkunst. Ohne die Zeit der Skalden hinaufzugehen, deren Musik ganz roh und kriegerisch war; so finden wir von den Zeiten der Reformation an, daß die Dänen immer vorzügliche Beschützer der Tonkunst gewesen. Ihre Könige haben sogar Gesetze gegeben, die Musik durch das ganze Land zu üben. Sie hielten nicht nur stattliche Orchester, sondern befahlen auch, nach

deutscher Sitte, durch das ganze Reich Cantoren und Stadtzinkenisten anzustellen. Die Volksgesänge der Dänen sind grunddeutsch. Nur die Isländer haben an ihren Volksliedern eine ganz originelle Melodie. Sie umschreiben ungefähr sechs bis sieben Töne, beginnen meistens in Moll und endigen in Dur. Z. B.

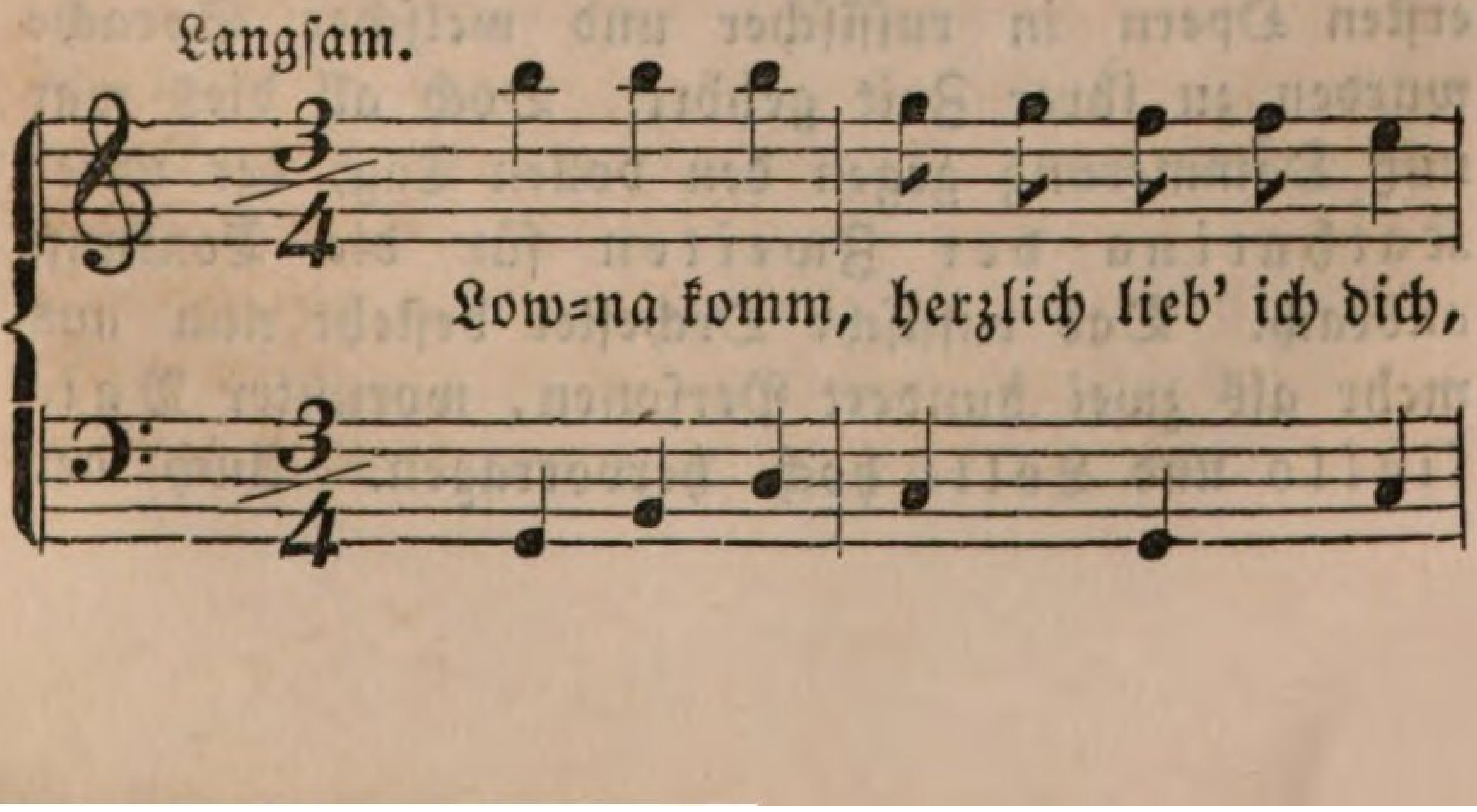


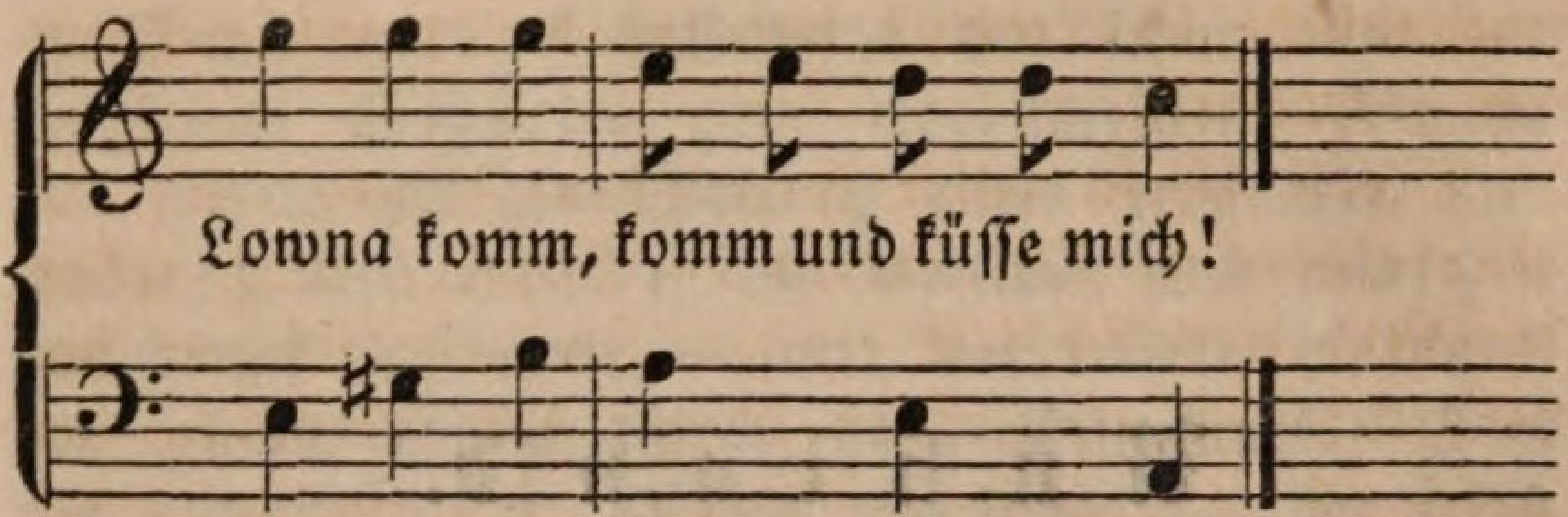
Auch ihre Kirchenlieder sind in diesen Geschmack getaucht. Doch hat Deutschlands Wogenstrom in neuern Zeiten alles hinweggeflößt, und Dänemark ist in Absicht auf die Tonkunst eine unterjochte Provinz von uns geworden. Der große

Graf Bernstorf beförderte den schon oben gezeichneten Scheibe zum Capellmeister; stimmte den König zur Unterhaltung eines trefflichen Orchesters, ließ Opern im welschen und deutschen Geschmack aufführen — und verbreitete hierdurch den guten Sang durch ganz Dänemark. Was der unsterbliche Holberg wünschte, — der selbst ein trefflicher Musiker war, und die Violine als Meister spielte — das wurde unter Christian VII. realisirt! Polihymnia bekam auch Sitz und Stimme im dänischen Sanhedrin: und seitdem schwebt Daniens Musik mit der deutschen fast in gleicher Höhe. Doch hat auch Dänemark — mirum visu! — nicht einen einzigen großen Musiker hervorgebracht: wer dort glänzte, oder noch glänzt, ist entweder Welscher oder Deutscher!

Rußland.

Die russische Nationalmusik hat, wie man leicht erachten kann, sehr viel Wildes und Rauhes. Man bemerkt es in ihren meisten Volksliedern, daß sie das Geschrei gewisser Vögel nachahmen, die in Form und Stimme viel Aehnliches mit unsern wilden Enten haben. Ein Volk, das in manchen Gegenden, wie z. B. in Kasan, Astrakan, Kamtschatka und in Siberien, sich noch so sehr dem Viehe nähert und der Jagd so ergeben ist, muß leicht zu einer solchen Nachahmung verleitet werden. Auch ist dieß Eigne in ihren Volksgesängen, daß sie fast alle in Dur beginnen und in Moll enden. — Man kann eben nicht sagen, daß es eine schlimme Wirkung thue, zumal wenn der Gesang richtig vorgetragen wird; indeß ist es doch der Natur der Melodik nicht immer angemessen.





Es läßt sich leicht erachten, was so eine Musik, von einem Pulk Kosaken gesungen, für eine gräuliche Wirkung thun müsse. Kaum ist es begreiflich, wie die russischen Mädchen so etwas schön finden können.

Peter der Große war der Erste, der auf seinen Reisen Geschmack an ausländischer Musik bekam. Er zog eine Menge blasender Instrumentalisten nach Rußland, und führte deutsche und türkische Kriegsmusik bei seinen meisten Regimentern ein. Aber Katharina der Ersten war es vorbehalten, auch die feinere Musik nach Rußland zu verpflanzen. Sie verband zuerst in ihren Kirchen Figuralmusik mit der Vokalmusik, und unterhielt ein sehr gutes Orchester, das meistentheils aus Deutschen bestand.

Unter der Kaiserin Elisabeth stieg die Musik noch höher: Man erbaute ein Opernhaus, und die ersten Opern in russischer und welscher Sprache wurden zu ihrer Zeit gehört. Doch all dieß war nur Dämmerung gegen den vollen Tag, der unter Katharina der Zweiten für die Tonkunst anbrach. Das russische Orchester besteht nun aus mehr als zwei hundert Personen, worunter Paisiello und Lolli hoch hervorragen. Auch der

unsterbliche Galuppi hat für das russische Theater gearbeitet.

Die Kaiserin selbst spielt den Flügel, und ist eine ekstatische Verehrerin der Musik. Auch sollen die Russen selbst seit einiger Zeit angefangen haben, sich mit ziemlichem Erfolg dem Studium der Tonkunst zu widmen. Doch hat sich zur Zeit noch kein Meister unter ihnen gezeigt. Was in Rußland glänzt, ist entweder Welscher oder Deutscher. Die Kaiserin bezahlt die Musiker außerordentlich, von **1000** bis zu **10000** Rubeln steigen die Besoldungen im Orchester *).

---

*) Man lese in Hillers musikalischen Neuigkeiten den vortrefflichen Aufsatz: Ueber den Zustand der Musik in Rußland.

Polen.

Die Volksmelodien dieser Nation sind so majestätisch und dabei so anmuthig, daß sie von ganz Europa nachgeahmt werden. Wer kennt nicht den ernsten, feierlichstolzen Gang der sogenannten Polonoisen? wer nicht den sanftnäselnden Dudelsacksgesang der Polaken? — Ihre Lieder wie ihr Tanz gehören unter die schönsten und reizendsten aller Völker.

Der Pole ist besonders stark auf der Schallmei, der Trompete und dem Horn. Nur halten sie so eigensinnig auf ihren Geschmack, daß sie sehr schwer in den Gang eines modischen Orchesters einzuleiten sind. In keinem Reiche, außer England, gibt es mehr, größere und kleinere Orchester, als in Polen. Zu Warschau hat in den siebenziger Jahren ein glaubwürdiger Reisender die Bemerkung gemacht, daß über 1500 besoldete Musiker sich daselbst aufhalten. Dieß ist leicht begreiflich, wenn man sich erinnert, daß Warschau der Zusammenfluß aller polnischen Großen ist, die sich aus Stolz und Nationalgeschmack beeifern, es einander in der Liebe zur Tonkunst zuvorzuthun. Der König selbst, als ein großer Kenner der Mu-

sik, unterhält ein Orchester von ungefähr siebzig Personen, welches Schröder, ein trefflicher musikalischer Kopf, anführt. Die Opern daselbst sind so prächtig, als in irgend einer Fürstenstadt Europens. Das Orchester bestand in mehr als einer Oper, bisweilen aus fünf- bis sechshundert Personen, weil die Großen ihre Musiker dazu herzuleihen pflegen.

Ganz Warschau tönt Jahr aus Jahr ein von Concerten und Hausmusik wieder. Alle Bacchanale werden mit Musik gekrönt, und sogar die Branntweingelage des niedrigen Pöbels durch Gesang und Spiel beseelt. Selbst das allgemeine Elend, das dieses edle Volk vor vielen andern Nationen drückte, hat den Geist der Tonkunst nicht dämpfen können. Da sich jetzt die Polen auch auf den theoretischen Theil der Musik legen, so darf unstreitig die musikalische Welt wichtige Vortheile davon erwarten.

Schweiz.

Dieser glückliche Staat hat sich von den Zeiten seiner Ruhe an um Wissenschaften und Künste höchst verdient gemacht. Theosophen, Rechtsgelehrte, Aerzte, Weltweise, Mathematiker, politische und geistliche Redner, große Dichter und Künstler haben sich daselbst ausgezeichnet. Daher ist es unbegreiflich, warum diese Republik gerade in der Musik so weit zurückblieb. Die Geschichte kennt kaum ein Paar Schweizernamen, die in den Annalen der Tonkunst eingezeichnet zu werden verdienen. Indessen blüht doch in den katholischen Cantons die Tonkunst weit mehr, als in den reformirten, aus deren Kirchen die Figuralmusik, ja selbst die Orgeln gänzlich verbannt sind. Die katholischen Messen, die in der Schweiz verfertiget werden, haben viel Würde und eine unverkennbare Einfalt. Der Modegeschmack hat im Kirchenstyl hier noch nicht so große Verheerungen angerichtet, wie anderwärts. Die Reformirten behelfen sich allein mit Psalmen, wovon einige mit der erhabensten Andacht und im eigentlichsten Psalmenton geschrieben sind. Man hat sie in Basel zusammengedruckt, und der Welt als Muster

dieser Art vorgelegt. In Zürich ist der musikalische Geist in neuern Zeiten sehr allgemein worden. Es gibt da Dilettanten, die sich bis zur Meisterschaft aufschwangen. Auch werden daselbst Jahr aus Jahr ein Concerte gegeben, wo oft die größten fremden Virtuosen auftreten, und dadurch das Ohr der Schweizer immer mehr und mehr bilden. Auch halten sich in der Schweiz oft treffliche Musikmeister mehrere Jahre lang auf und geben öffentlich Unterricht. Die eignen Schweizer-Compositionen aber wollen nicht besonders viel sagen. Schmidlin setzte Lavaters Schweizerlieder in Musik, worunter sich einige so sehr durch Popularität auszeichnen, daß sie von dem ganzen Volke mit Entzücken gesungen werden. Auch hat eben dieser Schmidlin einige geistliche Lieder von Klopstock und Lavater so treffend gesetzt, daß man seine Melodien da und dort in die protestantische Kirche aufgenommen hat.

Das Verdienst Junker's um die Bildung des musikalischen Geschmacks in der Schweiz ist wirklich nicht klein. Er hat sich im theoretischen und praktischen Felde mit Vortheil gezeigt: sonderlich besitzt er in der ästhetischen Tonkunst keine gemeine Stärke. Seine vier und zwanzig Componisten, worin über die größten Meister manches reife Urtheil herrscht; seine musikalischen Almanache und seine Abhandlung »Von den Pflichten des Capellmeisters« haben ihm in der musikalischen Geschichte einen bleibenden Namen erworben. Er selbst spielt das Clavier und die Flöte mit Geschmack, und seine Abhandlung im Würtembergischen Repertorium beweist,

daß er die Musik so studiert habe, wie man sie studieren soll.

In Bern wird sehr viel auf die Tonkunst verwandt. Es werden da Meister in allen Instrumenten unterhalten, welche den dasigen Geschmack ungemein modernisirt haben. Zu Winterthur ist durch Steiner's löblichen Eifer für die Tonkunst manches schöne musikalische Werk der Welt vorgelegt worden. Weiß aus Mühlhausen hält sich jetzt in London auf, und ist einer der ersten Flötenspieler unsrer Zeit. Auf seinen Flöten, nach Tacert's neuer Erfindung, bringt er auch die kritischen Töne seines Instruments mit der äußersten Reinigkeit heraus. Seine Stärke in der Tiefe ist ungewöhnlich; sein unteres D brauset und schneidet durch Ohr und Herz.

Da der Luxus auch in der Schweiz überhand zu nehmen beginnt, so kann man daraus noch manchen Vortheil für die Tonkunst erwarten; denn Polihymnia hört den Klang des Silbers vor andern Musen gern, und nichts verscheucht sie leichter, als Mangel und Dürftigkeit.

Holland.

In diesem Freistaate blühte die Musik weit mehr, als in der Schweiz. Zwar hat der Geist der Handlung verursacht, daß sich der Holländer selbst nie sonderlich als Tonkünstler auszeichnete; aber doch unterstützt er große Tonkünstler. Zu Amsterdam halten sich immer die größten Virtuosen auf, und die Concerte werden stark besucht, selbst wenn ein Dukaten für die Entree verlangt wird. Lolli, der daselbst sehr bewundert wurde, erhielt einmal für ein einziges Concert nach Abzug aller Unkosten über 1000 Dukaten.

Der musikalische Verlag in Amsterdam ist so stark, als irgend ein Verlag in der Welt, die guten Compositionen stattlicher Meister werden da brittisch bezahlt und gehen reißend ab.

Der Statthalter von Holland unterhielt stets ein sehr wohl eingerichtetes Orchester, das aus dreißig bis vierzig, oft mehrern Personen bestand. Manche große Meister, worunter der oben gezeichnete Spandauer, auch Vanhal, Kampel und Andere, schmückten dieses Orchester, und machten es zu einer Schule der Kunst.

Im Haag werden sehr glänzende Winter-Con-

certe gegeben, in welchen Kraftmänner vom ersten Rang auftreten und fürstliche Bezahlung erhalten. Sonst ist der Geist der Holländer für die Tonkunst etwas zu kalt; daher sind ihre Erfindungen eben nicht wichtig: doch macht ihnen die Erfindung des sogenannten Hollandois ungemein viel Ehre. Diese Nationalmelodie hat in ihrer Einkleidung einige Aehnlichkeit mit dem Rondo, nur daß der Zweiviertels-Takt gemeiniglich mit Sechsachtels-Takt abzuwechseln pflegt. Dergleichen Stücke bringen eine sonderbare Wirkung hervor: man glaubt an den Ufern der offenbaren See zu stehen und in der Morgendämmerung dem sanftgleitenden Kahne zuzusehen; wenn auch die Morgenluft etwas kalt athmet, so ist doch die im Purpur Aurorens erröthende See und der gleitende Kahn ein herrlicher Anblick.

England.

Auf dieser glücklichen Insel, groß an Menschen aller Art, wo Reichthum aus allen Gegenden der Welt zusammenströmt, und folglich auch die Kunst bezahlt werden kann, wurde die Musik vorzüglich seit den Zeiten der Königin Elisabeth immer ungemein hoch geschätzt. Das Parlament setzte 10000 Pfund zur Unterhaltung eines königlichen Orchesters aus, welches stets mit trefflichen Capellmeistern, guten Sängern und ausgezeichneten Virtuosen auf allen Instrumenten besetzt war. Und doch hat England, unbegreiflicher Weise! nie eine musikalische Schule hervorgebracht; nie einen großen Componisten, nie einen bedeutenden Sänger, selbst nie einen ausgezeichneten Virtuosen gehabt. Daher sang Klopstock den Triumphgesang vor ihren Ohren ab:

»Wen haben sie, der kühnen Flugs
»Wie Händel Zaubereien tönt? —
— Das hebt uns über sie!«

Und doch fehlt es England nicht ganz an Nationalgesang. Ihre Balladen und Volkslieder, die man nun größtentheils gesammelt und

mit Musik herausgegeben hat, haben Einfalt und Würde; nur gränzen sie bei weitem nicht an welsche Anmuth und deutsche Herzlichkeit. Die Melodie des Gesellschaftstanzes im Zweiviertel-Takte, unter dem Namen *Angloise* in aller Welt bekannt, ist eine Erfindung dieser großen Nation. Die Taktbewegung macht nicht nur die Füße beschwingt, sondern einigt ganze Gesellschaften und die bunten Zirkel der verschiedensten Charaktere zu einem Zweck.

Die *Kirchenmusiken* zu London sind herrlich besetzt, wie man vom strömenden Reichthume dieses Volks nicht anders erwarten kann. Die Orgel in der *Paulskirche* ist eine der prächtigsten der Welt, und wird seit ihrem Bau immer von berühmten Meistern gespielt. — Die Britten sind große Kenner des Contrapunktes, empfänglich für jede schöne Melodie, ohne selbst dergleichen hervorbringen zu können. Da sie bekanntlich die tiefsten Forscher der Wahrheit sind, so haben sie mehr Theoretiker der Musik, als Praktiker: sie *zergliedern* zu viel, und suchen mehr den Lichtbegriff der Vollkommenheit, als den dunkeln Begriff der Schönheit.

Dieses Volk ist in der Geschichte das zweite, welches die Wichtigkeit der Tonkunst so sehr anerkannte, daß es Professoren der Musik auf seinen Akadamien besoldet und Doktoren in dieser Kunst creirt.

Durch diese Veranstaltung sind unter ihnen die Grundsätze der Tonkunst auf das strengste untersucht worden, und nur Deutschland hat hierin die Britten übertroffen.

Newton, dieser Confident des Schöpfers, ist

auch in die Harmonik so tief wie in andere Wissenschaften eingedrungen. Sein System ist zwar schwer zu begreifen, aber groß und wahr. Nichts ist tiefsinniger, als seine Untersuchungen über den Accord, aus dem er die weitgreifendsten Resultate herleitet. So sagt er z. B. Ich nehme C als den reinsten Ton zum Grundton an. Simpel angeschlagen, liegen in seinen Schwingungen und Vibrationen schon die Quinte und die Terze. Wird die Quinte und Terze besonders angeschlagen, so ist dieß bloß weitere Offenbarung des Grundtons, und mit diesem bilden sie die Trias, die durch das ganze Universum in tausendfachen Nachbildungen abstrahlt und in Myriaden Tönen nachhallt. 1 zeugt immer 8, 8 immer 10 und 12, und so fast ins Unendliche. 8 beugt sich zur kleinen Septime (7), die kleine Septime bringt dumpf durcheinander laufende Dissonanzen hervor; streift in 4, 2, 6, 9, 11, in halben und ganzen Tönen. Endlich legt sich der Sturm, wenn alles wieder in den Grundaccord aufgelöst ist.

Diese tiefsinnige Bemerkung enthält die ganze Lehre von der Tonkunst in unbeschreiblicher Kürze und öffnet zugleich wunderbare Aussichten ins *το πᾶν*.

Avison legte sich auf die Aesthetik der Tonkunst, und gab ein meisterhaftes Buch über die Verbindung der Malerei mit der Musik heraus. Er hat seine Bemerkungen von den größten Meisterstücken abgezogen und die Schönheit gleichsam auf der That belauscht. Er beweist mit den evidentesten Gründen, daß der Musiker wie der Maler seinen Contur oder Umriß, sein Co=

lorit oder Farbengebung, sein Giaro obscuro oder Helldunkel, sein Mezzotinto oder Mitteltinten, seine Carnation oder Fleisch, seine Perspective oder Haltung habe. Seine Gründe sind unbezweifelt, und — nach Art seines Volks, in meisterhafter Schreibart ausgeführt. Seine Vergleichungen großer Musiker mit großen Malern können in ihrer Art den Parallelen des unsterblichen Plutarch's an die Seite gesetzt werden. — Dieß vortreffliche Buch ist in der Schweiz so schön übersetzt worden, daß man es wie ein Original lesen kann.

Burnei, Doktor der Musik, hat sich durch seine musikalische Reisen und sonderlich durch seine Geschichte der Tonkunst in ganz Europa bekannt gemacht. Zwar enthalten seine Reisen einen Reichthum von richtigen und gediegenen Bemerkungen, und verrathen ungemein viel musikalische Kenntnisse: allein seine Urtheile sind zu brittisch, d. i. zu kühn, und oft ganz und gar unrichtig. Ebeling, der Uebersetzer dieser Reisen, und Reichard haben ihm dieß aufs nachdrücklichste bewiesen, und seine Irrthümer, auch oft seine Verleumdungen großer Männer mit deutschem Muthe gerügt. Burnei reiste viel zu schnell und flüchtig, als daß er mit philosophischer Kälte hätte Beobachtungen anstellen können. Uns Deutschen läßt er bei weitem nicht die gehörige Gerechtigkeit widerfahren. Er räumt uns bloß Kunstfertigkeit und Fleiß ein, spricht uns aber das musikalische Genie ab — eine Verleumdung, welche durch die ganze Geschichte der Tonkunst zur Ehre unsrer Nation widerlegt wird.

Seine musikalische Geschichte, woran er zwanzig Jahre lang sammelte und schrieb, enthält zwar einen schwelgenden Aufwand von Gelehrsamkeit, wozu derjenige leicht gelangen kann, der Geld genug hat; allein das Werk wimmelt von Irrthümern; sein Urtheil ist nicht original, sondern meist französisch, und sein ästhetisches Gefühl will gar nicht viel sagen.

Eschenburg's Uebersetzung dieses Werks hat inzwischen viele von diesen auffallenden Fehlern hinweggewischt.

Hawkins, einer der größten jetzt lebenden Professoren der Musik. Er schrieb mehr denn zwanzig Jahre an seiner Geschichte der Tonkunst, die in vier Quartanten zu Oxford heraus kam und bereits ins Deutsche übersetzt ist, unstreitig das wichtigste Werk, was über diesen Gegenstand jemals geschrieben worden. Die ausgebreitete Gelehrsamkeit dieses Mannes, sein unbeschreiblicher Reichthum an Materialien, indem er sein ganzes Leben hindurch an musikalischen Schriften und Instrumenten einen Vorrath zusammenbrachte, der über 100,000 Reichsthaler geschätzt wurde; sein tiefdringender Geist, seine körnige Schreibart und hauptsächlich seine Unparteilichkeit, machen ihn zu einem Classiker ersten Rangs in der Geschichte der Tonkunst.

Die Concerte zu London sind allgemeiner, als in irgend einer Stadt der Welt. Man kann sie in öffentliche und Privatconcerte eintheilen. Die öffentlichen sind groß und außerordentlich stark besetzt: wer Kraft fühlt, läßt sich da

hören. Wenn man sich erinnert, daß Händel und Bach diesen Concerten vorstanden, so hat man genug zu ihrem Ruhme gesagt. Das königliche Orchester besteht etwa aus siebzig bis achtzig Personen, worunter vollwichtige Meister sind.

Unzählige kleinere Orchester gibt es sowohl zu London selbst, als in den Provinzen. Jeder Mylord, jeder große Handlungsfürst hält seinen musikalischen Hof, worunter oft Leute vom ersten Range sind. Die deutschen Künstler werden von den Britten so gesucht, daß sich unsere Virtuosen hundertweis expatriirt haben, um daselbst ihr Glück zu machen. Die Opernbühne zu London ist eine der reichsten und besetztesten der Welt. Die ersten Tonsetzer, Sänger, Sängerinnen und Virtuosen in allen Instrumenten lassen sich im Göttersaale der brittischen Oper hören. Gabriele verdiente sich 1782 einen einzigen Winter hindurch, wo sie sich auf dem Schauplatz zeigte, 30000 fl. deutsches Geld. — Hier möchte man zum Himmel blicken, und über die parteiische Wage seufzen, womit Menschenverdienste abgewogen werden. Mancher Weise verdarbte schon in England sein sieches Leben, indeß der weiche Trillerschläger Tausende verpraßte. So tief ist auch der Britte, der so hoch gerühmte europäische Denker, in den Schlamm der Sinnlichkeit versunken!

Der Notenverlag in England ist außerordentlich stark. Alle Meister der Welt haben hier Gelegenheit, unter den anlockendsten Vortheilen vor das Publikum hinzutreten, und entweder mit Jupiters Vogel Sonnenstrahl zu trinken, — oder wie ein Johanniswürmchen, mit Phosphorus getränkt, zu leuchten.

Frankreich.

Dieses Reich ist in Absicht auf Tonkunst weit wichtiger als England, denn es bildete eine Schule. In den graueſten Zeiten schon hatten die Gallier eine eigenthümliche, von allen Völkern verschiedene Musik. Die herrschende Melodie war zwar kriegerisch, doch in Absicht auf die Instrumente und den begleitenden Gesang von den Tonarten aller übrigen Völker weit verschieden. Es ist eine große Bemerkung, daß die Franzosen von den frühesten Zeiten an die Ersten waren, die es wagten, den Mollton zum herrschenden zu machen. Unstreitig ist dadurch mit die Nation zu jener Weichlichkeit herabgestimmt worden, welche alle Völker, so wie die französischen Weisen selbst, so lange an dieser großen Nation ahndeten. — Allgemein eingeführter Mollton schmelzt Männermark zu Brei, und läßt Toilettenpuppen den Ton angeben.

Indessen gebührt den Franken der große Ruhm, daß sie früher als alle andern Europäer die Tonkunst mit der Religion verbanden, und den Kirchenstyl ungemein verbesserten.

Schon Carl der Große sammelte die göttli-

chen Gesänge der Griechen, und schuf sie in den Geschmack seines Volks um. Seine Thronfolger gingen dieser Glanzbahn nach, und förderten die Choral- und Figuralmusik zu ihrem unsterblichen Ruhme.

Ja, die Franken waren sogar die Ersten, welche das Fest der heiligen Cäcilia zur Ehre der Musik anordneten. Diese Heilige ward, wegen ihrer Liebe für Musik, zur Patronin derselben erhoben, und seit dieser Zeit wird dieses Fest durch ganz Europa, sogar von dem protestantischen England, jährlich im November mit großer Pracht gefeiert. An diesem Tage sieht man in Paris die Göttin Harmonia in ihrem festlichen Pompe aufziehen, und alle Kirchen und Concertsäle tönen in feierlichen Hymnen das Lob der Musik wieder.

In allen musikalischen Schreibarten hat sich der Gallier ausgezeichnet, und jede hat bei ihm ihre Eigenthümlichkeit.

Der Kirchenstyl ist stark contrapunktisch, simpel in den Chören, aber nicht voll genug in den Fugen. Das Arioso hat eine gewisse widerliche Weltmiene, die der Andacht Eintrag thut. Die Bässe aber sind meist sehr gut beziffert, und die Instrumente füllen den Gesang mit Kraft aus. Nur ist ihr Choralgesang, im Vergleich mit dem deutschen, leer und matt, ja er nähert sich oft gar dem weltlichen Liede.

Der Opernstyl der Franken beginnt von den Zeiten des großen Lulli und Quinault: letzterer war der erste Operndichter in Frankreich. Er verstand die Bedürfnisse der Tonkunst, und dichtete mithin sehr fließend und harmonisch für

den Compositeur. Großheit der Ideen muß man nicht bei ihm suchen; aber desto mehr Sanftheit in Gedanken und Bildern, desto mehr Harmonie im Ausdrucke.

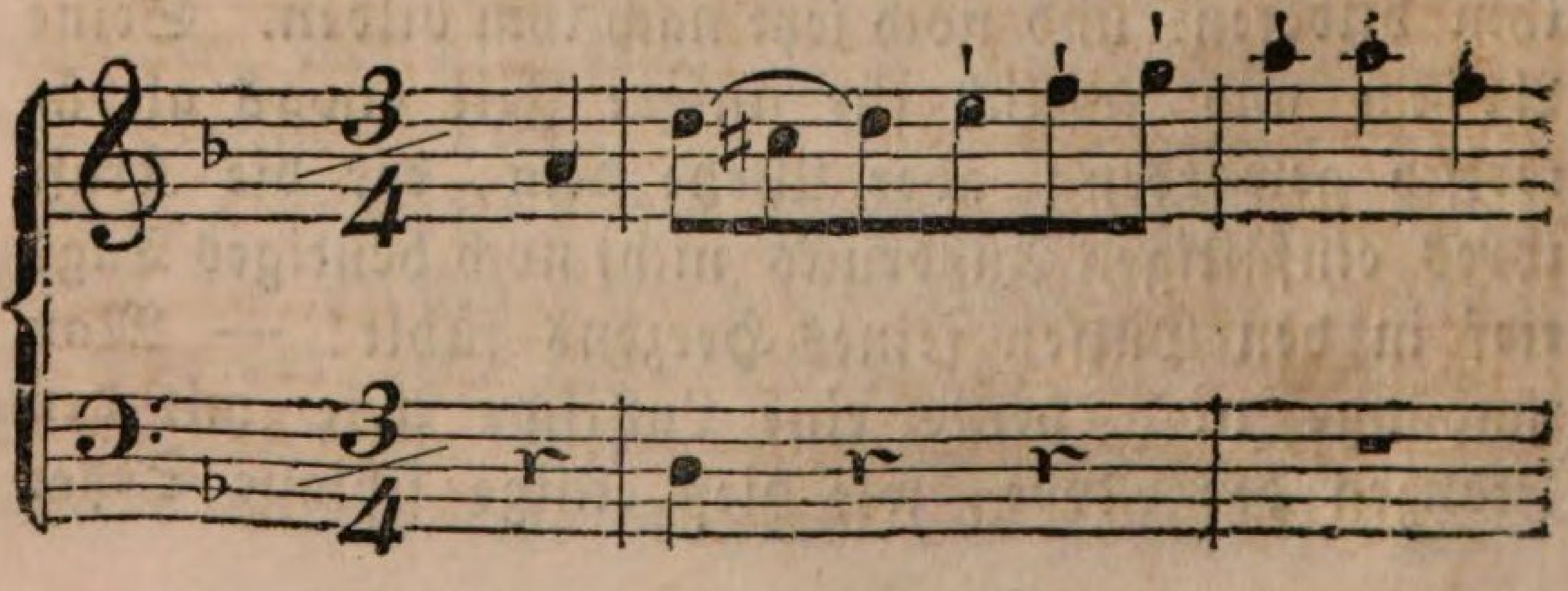
Lulli, der Orpheus der Franzosen! der eigentliche Schöpfer und Verbesserer ihres Nationalgeschmacks. Er war ursprünglich ein Italiäner, kam aber so frühzeitig nach Paris, daß der Geist seiner Nation in ihm verdünstete. Er studierte die Harmonik mit ungewöhnlichem Tiefsinn und Fleiße; aber dieses Studium machte ihn doch nicht zum Pedanten: denn sein großes Genie überzeugte ihn bald, daß Harmonie ohne Melodie nichts mehr und nichts weniger sey, als Leichnam ohne Leben. Er bereiste daher ganz Frankreich, belauschte gleichsam die Urlaute dieses Volks und trug sie veredelt in seine Opern über. Darum war die Wirkung seiner Stücke allgewaltig, und kein Tonsetzer der Welt kann sich noch rühmen, auf ein großes Volk so schnell und allgemein gewirkt zu haben, wie Lulli. Man sang seine Arien und Chansons am Hofe, in den glänzendsten Gesellschaften und endlich gar auf dem Lande bei Trinkgelagen. Seine Chöre sind festlich-groß, nur für das Theater zu heilig. Im Recitativstyl war er ein so großer Meister, daß sich die meisten europäischen Tonsetzer nach ihm bildeten, und noch jetzt nach ihm bilden. Seine Arien sind freilich für unsere Zeit etwas altväterisch geworden; aber Wehe dem, der die Kraft ihres einfältigen Ausdrucks nicht noch heutiges Tags tief in den Pulsen seines Herzens fühlt! — Man umhänge noch heute eine Lullische Arie mit den Franzen der Mode, wie dieß einige schlaue Setzer

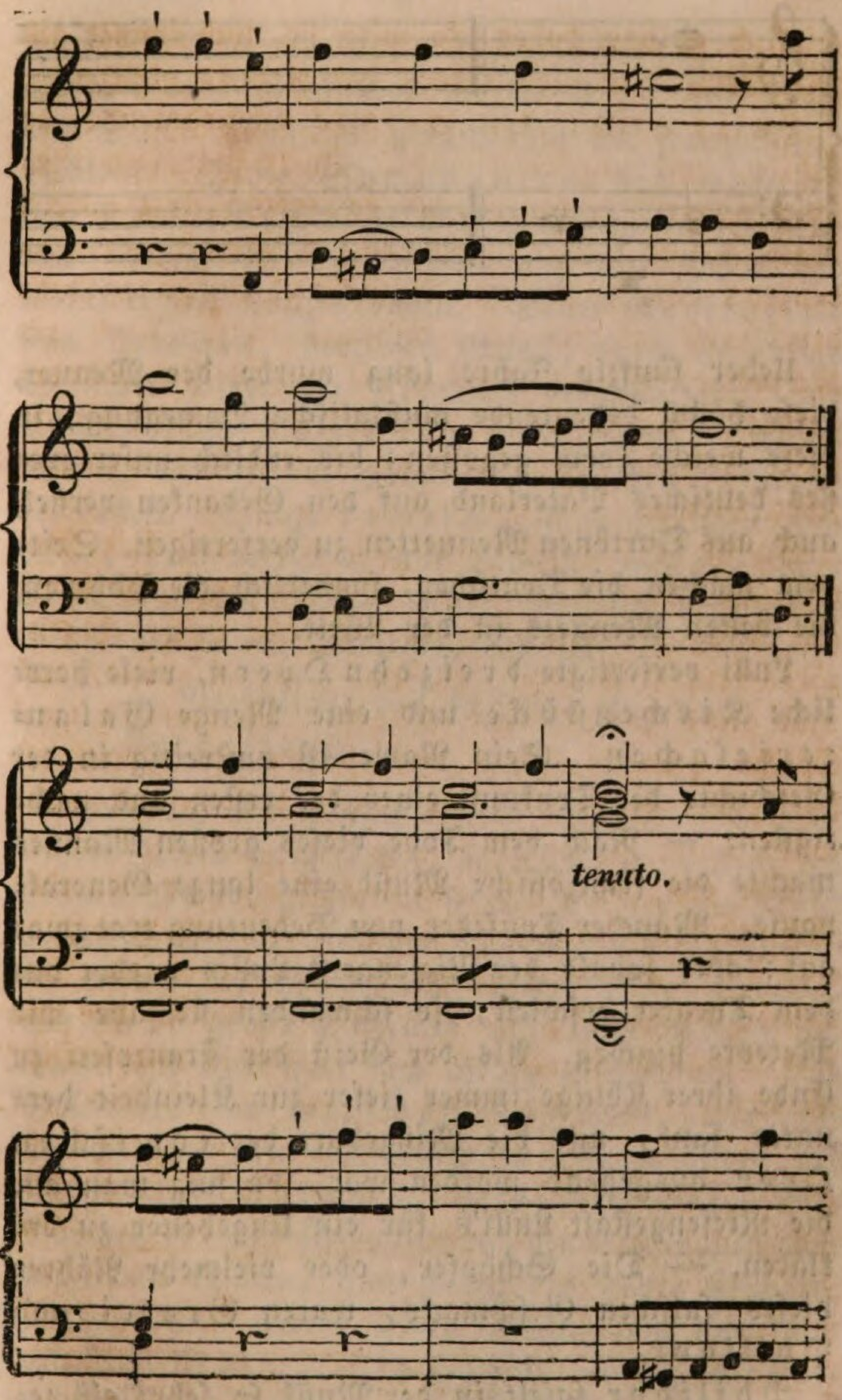
wirklich gethan haben, so wird sie noch immer als Meisterstück in allen Odeen der Kenner glänzen.

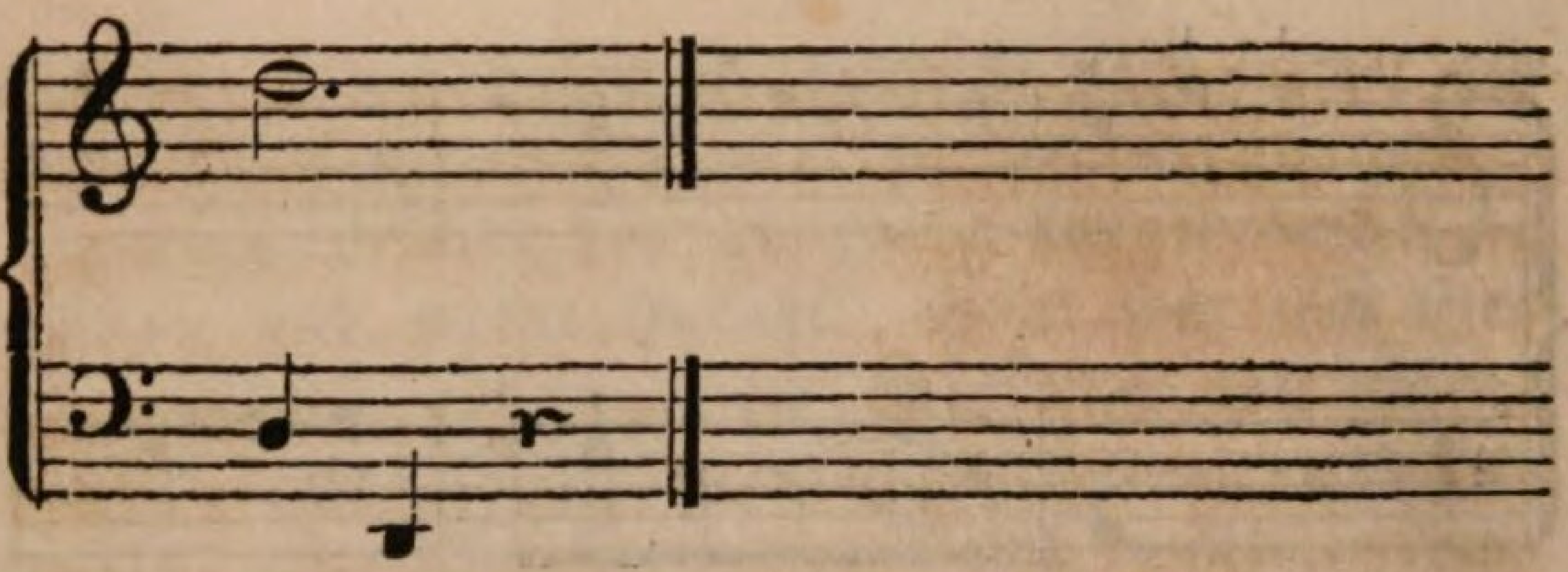
Lulli verstand den Gesang ausnehmend: er fühlte, und weckte Gefühl. Zwar war sein Gesang äußerst einfach, noch unvertraut mit unsern Läufern und Verzierungen, unsern Fermen und Cadenzen; aber Wahrheit, Natur und kunstloser Ausdruck ersetzte alle diese Mängel weit. Auch im Kammerstyle hat sich Lulli als Meister hervorgethan. Seine Ouvertüren, Sonaten und Tanzstücke zeugen von einem unerschöpflichen musikalischen Genie.

Er ist der Erfinder des Menuets. Die Bewegung dieses Tanzes ist so angenehm, so sanft auf Wogen hintragend, so die Füße zum ruhigen, zärtlichen, stillsprechenden Zweitanze beflügelnd, daß Lulli mit dem Menuet allein durch ganz Europa Epoche gemacht hat. Der Kamm der Tonkunst hätte eine merkliche Lücke, wenn der Menuet nicht wäre.

Der erste Menuet (zu deutsch Flugtanz oder Schwebetanz) wurde 1663 zu Versailles von Ludwig XIV. mit einer seiner Mätressen getanzt. Bewunderungswürdig ist es, daß das Motiv des ersten Menuets in den Mollton getaucht war. Hier ist es:




tenuto.



Ueber fünfzig Jahre lang wurde der Menuet, diese höchst bedeutende musikalische Bewegung, in diese weiche Form gegossen; bis endlich unser großes deutsches Vaterland auf den Gedanken verfiel, auch aus Durtönen Menuetten zu verfertigen. Seitdem machen die Deutschen, sonderlich die Böhmen, die besten Menuets in der Welt.

Lulli verfertigte dreizehn Opern, viele herrliche Kirchenstücke und eine Menge Galanteriesachen. Sein Name ist unstreitig in der Geschichte der Tonkunst einer der ersten und wichtigsten. — Nach dem Tode dieses großen Mannes machte die französische Musik eine lange Generalpause. Mancher Tonsetzer von Bedeutung trat zwar auf: aber sobald der Riesengeist Lullis wieder auf dem Theater erschien, so schwanden sie alle wie Meteore hinweg. Als der Geist der Franzosen zu Ende ihrer Könige immer tiefer zur Kleinheit herunter sank, und die Mißgeburt der comischen Oper ausgeheckt worden war, da fing man an, die Riesengestalt Lulli's für ein Ungeheuer zu erklären. — Die Schöpfer, oder vielmehr Nährer dieses falschen Geschmacks, waren Gretri und Philidor.

Philidor faselt in der Musik so sehr, als je-

mals ein Franzose in der Gesellschaft gefaselt hat. Seine Sätze sind äußerst muthwillig, ohne Kraft und Saft: höchstens geräth ihm ein französisches Liedlein. Seine Symphonien sind wässerig: kein Tropfen Burgunder oder Champagner perlt darin. Seine Arien hüpfen auf den Zehen des leichtfertigen Tanzes dahin. Seine Recitative sind kindisches, herzloses Gelall, durch unzählige Schnitzer wider die Rhythmik verunstaltet; seine Chöre dünne Luftgestalten, durch welche der Mond scheint, und die im Hauche des kleinsten Lüftchens zerfließen. Einige komische Züge gelangen ihm zwar; doch erregt er nur Lächeln, und nie laute herzerschütternde Lache. Kurz, Philidor verdient es mehr, als je ein Tonsetzer, daß ihn

— Verschlinge das schattige Ungeheuer
Vergessenheit!

Gretri, ein trefflicher Kopf. Wäre er zu günstigern Zeiten aufgetreten, so würde er wirklich ein größer Meister geworden seyn. Er hat die Musik gründlich studiert; darum tragen alle seine Stücke die Miene des Soliden. Seine Opern haben mit Recht große Eindrücke auf seine Nation gemacht: sie sind stark und körnig geschrieben. Der Golddraht des welschen Geschmacks verschlingt sich bei ihm mit den gefärbten seidenen Fäden des französischen Geschmacks. Seine Eröffnungen oder Ouvertüren sind schwanger von den Embryonen aller folgenden Stücke, und stellen das ganze Gemälde skizzirt dar. Seine Arien haben meist neue und glückliche Motive, sind herrlich colorirt, mit Verständniß des Gesangs abgefaßt und sinnig von In-

strumenten begleitet. Sonderlich setzt Gretri die Violine mit vieler Einsicht in die Natur des Instruments. Im Satze der blasenden Instrumente ist er nicht so glücklich; dagegen sind seine Bässe voll Leben und Geist. Er versteht die Ebbe und Fluth der Töne, oder den sogenannten **Motus contrarius.** Seine Chöre haben Feierlichkeit, und seinem komischen Vortrage fehlt es durchgehends nicht an Salz. Auch die Deutschen haben Gretri Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und seine Stücke auf den deutschen Theatern mit Beifall aufgeführt.

Rousseau, dieser große Sonderling in der Literargeschichte, spielt auch in der Tonkunst eine sehr wichtige Rolle. Sein musikalisches Wörterbuch hat mit Recht großes Aufsehen in der Welt gemacht. Kein Meister hatte vor ihm mit so philosophischem Scharfsinn über die Musik nachgedacht, wie er. Seine Reflexionen über der Töne Gang und Verhalt sind tief geschöpft und meisterhaft vorgetragen. Er war ein Damm gegen den seichten Modegeschmack seiner Landsleute und hielt wenigstens die Innondationen desselben um einige Jahre zurück. So ein großer Verehrer vom welschen Geschmacke er war, so hielt er es doch nie ganz mit demselben. Er war vielmehr Eklektiker, und setzte aus welschen, französischen und deutschen Formen eine Gruppe zusammen, welche vortrefflich seyn würde, wenn sie uns ein Künstler darstellte. Ueber die Wirkung der Tonkunst auf das Herz des Menschen, über ihre nahe Verbindung mit der Dichtkunst und Malerei, über die Verschiedenheit des musikalischen Geschmacks und die Hauptepochen der Musikgeschichte, so wie über

die Natur jedes einzelnen Tonstückes hat noch kein Schriftsteller so treffend räsonnirt, wie Rousseau. Nur sind seine Urtheile auch hier, wie in andern scientivischen Dingen, nicht selten parador, und er glaubt schon genug gethan zu haben, wenn er von der gebahnten Heerstraße abweicht, und wie ein muthwilliges Roß über Hecken und Stauden hinwegrennt.

Rousseau sang sehr gut, und mit ungemeinem Gefühl. In der Begleitung des Flügels war er Meister; Solo aber spielte er nur mittelmäßig. Auch in der Composition hat er sich mit Vortheil gezeigt: sein Pygmalion ist nach Text und Musik ein Meisterstück; nur fällt es schwer auf, daß er zu sehr Sclave von seinem eigenen, nicht genug erwiesenen Systeme ist. Daher wirkte dieses Stück in Frankreich und Deutschland nur auf kurze Zeit. — Einseitigkeit des Geschmacks und Störrigkeit, sich anzuschmiegen an den Geist seines Volks, verspricht allen artistischen Produkten keine lange Dauer, und dieß war Rousseaus Fall.

Diderot, dieser vortreffliche Literator und Dichter spielt den Flügel nicht nur sehr gut, sondern gab auch eine Theorie vom Clavierspiel heraus. Er hat über den Geist dieses Instruments tiefer nachgedacht, als je ein Franzose. Der große Bach ist sein Führer. Er besuchte ihn aus Enthusiasmus in Hamburg *), sprach mit

*) Diderot hatte eben den Zobelpelz an, den er von der russischen Kaiserin erhielt. Mit ehrfurchtsvollem Blick auf seinen Lehrer, zog er seinen Pelz vom Leibe und hängt ihn neben Bach auf. „Die Kaiserin hat sich geirrt, der Pelz gebührte Ihnen.“

ihm viel über die Kunst, und rectificirte dadurch sein System. Seine Claviertheorie ist also nichts weiter, als Bach's Clavierschule französirt. Diderot ist ein ekstatischer Verehrer der Deutschen, und er setzt unser Volk in der Dichtkunst und Musik über alle Völker empor.

Marchand, der größte Orgelspieler der Franzosen. Er selbst hielt sich sammt seiner Nation für ein Wunder; aber er reiste nach Berlin, hörte Bach spielen, und die Flügel des Stolzes erlahmten ihm. Von dieser Zeit an veränderte er ganz seinen Geschmack, und spielte in Bachischer Manier. Seine Orgelstücke sind tiefsinnig, ungemein schwer, oft hochfliegend, manchmal nur zu feurig für den Orgelstyl. Den Contrapunkt verstand er meisterhaft, nur hatte er nicht genug Pedalstärke und Registerkenntniß.

Er hat Vieles für die Orgel und das Clavier gesetzt, und seine Stücke bleiben immer für wahre Kenner von großem Werthe. Selbst Bach schätzte sie; — wenn gleich der Gigante über Marchands Schädel wegsah.

Le Grand, dieser große Flügelspieler, den man in Frankreich häufig den musikalischen Zauberer nannte, ist zwar für sein Vaterland Colossalgestalt; für Deutschland aber nur gewöhnliches Maß. Wahr ist's, seine Faust fliegt wie die Schwalbe, und das ist Vortheil seiner Nerven, aber was hat Geniuskraft gethan?

Seine Concerte und Sonaten, mit und ohne Begleitung, sind herrlich. Jugendkraft, Elasticität des Geistes, Neuheit in den Wendungen, und daraus entspri[illegible] Applicatur, Großheit in den Modu-

lationen schwimmen in seinem Satze. Er flügelt die Tasten des Claviers, hat unaussprechliche Präcision, und doch dabei eine Anmuth, die man noch nie an einem Franzosen sah. Le Grand schrieb bloß für den Kammerstyl, und dieß immer mit vielem Glücke, weil es von Erfahrung abzog, was er schrieb. Er hat dreißig Concerte zu Paris in Kupfer stechen lassen; eine Industrie, die in der Geniewelt ohne gleichen ist. Sein Kirchenstyl, so sehr ihn die Franken erheben, ist doch nicht weit her. Er forcirt Größe; und forcirte Größe ist Wechselbalg in der Kunst.

Die Concerte in Paris gehören unter die ersten der Welt. Das Concert spirituel ist ein Centralpunkt von allem, was die Musik Großes hat. Alle Nationen dürfen hier mit dem ganzen bunten Wechsel ihres Geschmacks auftreten, ohne daß es jemals einem Franken einfällt, darüber zu glossiren. — Die Prinzen vom Hause, besonders der Prinz Condé, unterhalten Orchester von erster Bedeutung. Ganz Paris wimmelt von Musikern, und Gluck und Piccini haben so allgewaltig in die Maschine des französischen Geschmacks gestoßen, daß eine Revolution, oder vielmehr Annäherung an den deutschen Geschmack ganz gewiß erfolgen muß.

Das französische Chanson ist indessen von so geringer Bedeutung, daß es mir unbegreiflich vorkommt, wie die Harmonisten ganze Seiten mit der Untersuchung dieser Bewegung beflecken mögen. Der Zweiviertelstakt hebt zwar; doch nie so, wie

es die Franken sich im Strome der Begeisterung vorbilden. Außerdem hat der deutsche enge Schleifer bereits dieses Tempo gehabt, ehe es durch Theorie geschnitzelt und bestimmt wurde.

Und hiermit endigen wir diese kurze Geschichte der Tonkunst. An ihrer heiligen Schwelle sind nur noch die Fragen übrig:

I. Was haben wir gethan?

II. Was thun wir jetzt?

III. Was sollen wir noch thun?

Was die erste Frage betrifft, so muß jeder Denker einsehen, daß in der Tonkunst schon unendlich viel gethan wurde. Man hat nicht nur den Gesang gebildet, dem Strome der Empfindung Dämme und Gesetze vorgeschrieben; den Einsturz, oder die Begleitung der Instrumente berichtigt, und dem Accompagnement mit dem Flügel die höchste Richtung gegeben; sondern man hat auch Instrumente eingeführt, von denen die Vorwelt keinen Laut hörte; man hat neue Bewegungen erfunden in Moll und Dur; man hat endlich mechanisch einen Canal erfunden, wodurch Herzblut ins andere Herzblut überströmen soll.

Auch ist die Orgel in Frankreich ziemlich stark cultivirt worden: nur wäre es Undank, jemals einen französischen Orgelspieler an deutsche Kraft und Kunst setzen zu wollen. Der Franzose winselt in weibischen Tönen; der Deutsche schreitet daher in männlichen; der Deutsche denkt und handelt; der Franzmann handelt viel, aber denkt nicht so viel; der Deutsche ist kalt und tief raffinirend; der Franke

glitscht an der Oberfläche der Dinge ab. Frankreich goutirt, Deutschland erfindet, Welschland schmückt. Dieß uralte Sprichwort ist noch heute wahr, und wirft auf alle musikalische Schulen Licht.

Die zwei letztern Fragen: wo sind wir, — und was haben wir zu erwarten? — sind von ungeheurer Bedeutung. Wir wollen sie beleuchten.

1) Den gegenwärtigen musikalischen Geschmack in Europa betreffend, so ist er wirklich noch groß, und hebt sich über alles hinaus, was jemals über Musik gedacht oder geschrieben ward.

2) Wenn Timotheus, der den Alexander bezauberte, heut zu Tage aufträte, so würde er kaum als Colophoniumbube zu gebrauchen seyn. Geschwindigkeit, Stätigkeit, Tiefgefühl und Hochgefühl, Kunsteinsicht und das leiseste Gemerk auf das, was Herz und Geist weckt, hat jetzt unter uns so überhand genommen, daß die Griechen und Römer hoch aufschauen würden, wenn sie vor unsern Orchestern stünden. Die Theorie ist durch alle ihre Adern, Zweige und Arterien so blitzscharf anatomirt worden, daß der Künstler stutzt, und kaum etwas mehr herausstammeln kann, als die Worte: »Was ließ Philipp dem Alexander übrig?«

3) Es war einmal eine Zeit, wo man sehr unverschämt behauptete: man hätte es so weit in der Tonkunst gebracht, daß nichts mehr zu thun übrig wäre.

Da keine Kunst sich weniger erschöpfen läßt, als die Musik, da das Gebiete der Harmonie das Universum ist; da sich noch unzählig viel neue Tonstücke, Instrumente und Bewegungen denken lassen: so sieht man von selbst, wie unphilosophisch diese

Behauptung sey. Weil der Geschmack am Komischen große Verheerungen unter uns anrichtet, so müßte unsere erste Bemühung dahin gehen, diesen Geschmack so viel möglich einzuschränken, und dem Ernsten, Heroischen und Tragischen, dem Pathos und dem Erhabenen wieder Platz zu machen. Der Kirchenstyl muß die freche Miene, in die er ausgeartet ist, wieder ablegen, und Glut der Andacht im himmelschauenden Auge verrathen. Man muß auf der einen Seite nicht zu viel grübeln, auf der andern nicht aller Theorie spotten; man muß zwar die Tonkunst simplificiren, aber sie eben nicht nackt in die Welt hinausjagen. Sonderlich wird es nöthig seyn, einen neuen Rhythmus ausfindig zu machen, damit nicht die immer vorkommenden Einschnitte, Monotonie in unserer Tonkunst veranlassen. Man muß endlich auf neue Tonstücke raffiniren, die alten Tactarten wieder in Gang bringen; die Volksmelodien genauer studieren, und mit dem Geniusstrahl in der Seele setzen und vortragen: — so wird die Tonkunst nicht nur zu ihrer alten Würde und Hoheit zurückgeführt werden, sondern bald einen Sonnenpunkt erreichen, zu dem sie noch nie aufflog.

Hymnus.

Heilige Tonkunst, göttlichen Stammes!
Gespielin der Engel, Vertraute des Himmels.
Die gefallene Menschheit klagte;
Des Lebens Dornenpfad verwundet ihre Sohle,
Eine blutige Thräne fiel auf die sengende Nessel:
Da trat'st du, Himmlische, im Schwanenkleide

Vor sie hin und hauchtest ihr Liedergeist ein. —
Nun klang die Saite unter dem ziehenden Bogen,
Nun klang das Goldgeweb der Harfe;
Nun klang der Lyra Silbergewebe;
Nun schmetterte Trompetenklang,
Und es wieherte das Streitroß d'rein.
Nun tönte das schallende Horn,
Nun flisterte die weiche, lydische Flöte;
Nun wirbelte der Tanz,
Nun schmolz der Jüngling in Liebe,
— Zerfloß das bleichere Mädchen in Liebe.
Im Tempel scholl Jehovahs Lob;
Die Hallposaune tönte d'rein,
Und die Asoor und die Githit und die schallende Cymbal.
Der Donner des Hymnus stieg zum Olympus.
Der Psalm flog blitzgeschwingt ins Allerheiligste:
Und Jehovah lächelte Gnade!

Laß mich dich, göttliche Polyhymnia! —
— Denn auch mich hast du in den Stunden der Weihe besucht:
Du gabst mir männlichen Gesang, und Flügelspiel,
Daß ich gebiete der Thräne des Hörers zu fließen.
Daß ich färbe das Antlitz des fühlenden Jünglings
Mit der Begeisterung Glut;
Daß ich dem lauschenden Mädchen
Seufzer der Lieb' entlocke;
Daß ich durch Wodansgesang schwelle den Busen des Mannes —
O laß mich dich, göttliche Polyhymnia,
Und deines Geschenkes himmlischen Werth nie entweihen!

Laß mich singen Jehovah —
Der ist, der war, und der kommt!
— Dir o Tugend, dir frömmere Liebe,
Dir traulicher Scherz bei unentweihten Pokalen,
Und, ach dir, o Vaterland, Vaterland,
Das ich liebe, wie der Jüngling die Braut —
Dir, o Vaterland der Helden und der Feuerseelen,
Weih' ich mein Flügelspiel und meinen Sang!

Wenn ich einst schlummere nach meines Lebens Mühen,
Wenn über meinem Gebein sich der Grabhügel thürmt,
Wenn ich meiner Ketten Last
Am Grabgeklüft zurücke ließ:
So weil' ein zärtlicher Jüngling am Grabe,
So weil' ein fühlendes Mädchen am Grabe;
Sie schauen himmelan und sprechen
Mit dem Schimmerblick des tiefsten Herzgefühls:
Weht sanfter Lüfte, um diesen Aschenhügel,
Hier ruht Polyhymnias Freund!
Ihm gab Gott Sang und Flügelspiel,
Doch entweihte er nie die köstliche Gabe.
Die Harfe hing er im Tempel auf;
Und seine Telyn in Thuiskons Hain!

Die

Grundsätze der Tonkunst.

Von den

musikalischen Instrumenten.

Von der Orgel.

Dieß erste aller musikalischen Instrumente, diese stolze Erfindung des menschlichen Geistes ist allmälig durch viele Jahrhunderte zu derjenigen Vollkommenheit aufgestiegen, in welcher sie jetzt prangt. Ganz Europa beeiferte sich, ein solches Werk zu verbessern. Wir haben schon in der Geschichte gehört, daß die Deutschen das Meiste zu seiner Vollkommenheit beigetragen.

Dieses göttliche Instrument hat verschiedene Stufen. Von vier Registern ist man bis auf vier und sechzig und mehrere aufgestiegen, die noch dazu in einigen großen Werken verdoppelt angebracht, und alsdann von erstaunenswürdiger Wirkung sind. Manche Orgeln haben nur ein Manual, manche zwei, andere drei. Die Pfeifen, die von den Registern in Bewegung gesetzt, durch die Windlade

Athem und Leben bekommen, sind theils aus Zinn, theils aus Holz, manchmal auch aus Silber verfertigt. Die Hauptregister sind: das Principal, Quint, Octav, Quintatön, Grobgedackt und Süß- oder Kleingedackt, Sesquialter; die verschiedenen Abstufungen, das Flötenregister; und dann die mannigfaltigen Nachahmungen aller Instrumente, der Trompete, des Horns, der Bratsche, der Geigen, der Pauken, des Cymbals, des Vogelgesangs und endlich des Echos und der Menschenstimme. Das letztere Register thut die größte Wirkung, wenn es ein gefühlvoller Meister behandelt. Die Koppel ist dasjenige Register, welches die ganze Gewalt der Orgel in einen Punkt vereinigt. Das Pedal trägt die Fluth der größten singenden Gemeine. Es wird nach dem Maßstab des Fußes berechnet, und die Orgelmacher sind bereits von zwei Fuß bis auf zwei und dreißig gestiegen. Die Pfeife des tiefen C bekommt alsdann eine Dicke, daß der größte Mann bequem darin stehen kann.

Der Ton einer guten Orgel muß dick, schneidend und alldurchdringend seyn. Nichts ist schwerer, als die reine Stimmung einer Orgel. In den Accorden H *dur* und E *dur* gibt es sogenannte Hiatus oder Wölfe, wo die Orgelmeister, die die Temperatur nicht sorgfältig studierten, die Unvollkommenheit ihrer Stimmungsart zu verbergen suchen. Da aber ein wahrer Orgelspieler in den chromatischen Tönen so gerne wühlt, als in den diatonischen; so muß der Orgelstimmer das Heulen der Wölfe aus allen Tönen sorgfältig zu verbergen suchen. Es ist ein paradoxer, aber doch voll-

kommen gegründeter Satz: daß man in der Orgel keinen Ton ganz rein stimmen darf, weil dadurch andere Töne leiden. Die größte Kunst besteht also darin: die diesem Instrument anklebende Unvollkommenheit so weislich zu vertheilen, daß jeder Ton den möglichst kleinsten Antheil davon bekommt. Die beste und reinste Orgelstimmung ist die durch Quinten, nach folgender Ordnung:

C *dur*, G *dur*.
E *mol*, H *mol*.
D *dur*, A *dur*.
Fis *mol*, Cis *mol*.
E *dur*, H *dur*.
Gis *mol*, Dis *mol*.
Fis *dur*, Cis *dur*.
B *mol*, F *mol*.
As *dur*, Es *dur*.
C *mol*, G *mol*.
B *dur*, F *dur*.
D *mol*, A *mol*.

Da hier die Töne nach ihrer Consanguinität, oder innern Natur angegeben sind, so ist diese Stimmung gewiß die beste unter allen vorhandenen. Die Temperatur, oder die wichtige Lehre von der gleichen und ungleichen Schwebung, kraft welcher ein jeder Ton zu seinem verwandten Tone in einer Bogenlinie hinüber schweben soll, muß der Stimmer theils aus den mathematischen Verhältnissen, mehr aber durch das feinste und gebildetste Ohr erlernen. Die besten Orgeln in Europa findet man jetzt in Rom, Florenz, London, Antwerpen, Salzburg, Mannheim, Berlin und Frankfurt, und die berühmteste

unter allen in dem Franciskaner=Kloster zu Halberstadt.

Ueber die Mechanik der Orgel und über den Bau der besten Orgeln in ganz Europa haben Werkmeister und Adelung die besten Werke geschrieben *).

Adelung hat über die Natur eines jeden Registers, über die Vortheile und Gebrechen unserer Orgel, und über die bestmögliche Einrichtung derselben ein gründliches Buch geliefert. Doch stundenlange Intuition an der Seite eines Meisters nützt mehr, als jahrelange Lectüre über diesen Gegenstand.

Ideal eines Orgelspielers.

So wie die Orgel das erste Instrument ist, so ist auch der Organist der erste Musiker. Die Behandlung der Orgel ist äußerst schwer, und man muß dazu mit intellectuellen und physischen Vollkommenheiten ausgerüstet seyn. Unter jene rechne ich: Genie und Studium. — Wem nicht Geniusglut im Busen flammt, der wird nie ein bedeutender Organist. Und wer sich bloß auf sein Genie verläßt und die Natur dieses schweren Instruments nicht sorgfältig studiert, der wird ewig Naturalist bleiben: einzelne Feuerflocken werden

*) Der verdienstvolle Kanzleibuchdrucker Wagner in Ulm hat ein Verzeichniß aller bekannten Orgeln verfertigt, woran er dreißig Jahre lang sammelte: dieß nützliche Werk ist aber noch nicht im Druck erschienen.

Bewunderung erregen; aber das Ganze wird doch nie eine Feuermasse bilden.

Fürs erste muß der Organist den Contrapunkt aufs genaueste studieren; denn auf der Orgel hat der Contrapunkt seine eigentliche Heimath.

Ein wahrer Organist muß ein gegebenes Thema zur Fuge auf der Stelle gründlich ausführen können; und dergleichen Fertigkeit läßt sich ohne tiefes Studium des Contrapunkts nicht denken. Wie viel Geschicklichkeit gehört nicht dazu, die Ausweichungen gehörig zu lenken, die vollen Harmonien richtig zu treffen, den Grundsatz umzukehren, den einfachen und doppelten Contrapunkt anzuwenden, und alles das mit Feuer zu thun!

Die Phantasie ist fast ein ganz eigenes Produkt des Genius. Ohne feurige Einbildungskraft, ohne Schöpfergeist, ohne augenblickliche Einfälle wird keiner eine tüchtige Phantasie hervorbringen. Die Phantasie hat mit der poetischen Dithyramb ungemein viel Aehnliches: sie tritt aus dem Gebiete der Regeln und des Tactes; sie wässert und befruchtet, ohne jemals zu überschwemmen; sie fährt in Himmel, sie stürzt zur Hölle, alle Arten der Tonkunst liegen in ihrem Umkreis. Aus dieser Beschreibung erhellt schon, daß es wenige Menschen geben könne, die gut phantasieren: denn fürs erste ist der Schöpfergeist äußerst selten; und dann ist nicht jede Stunde eine Schäferstunde des Genies. Lernen läßt sich das Phantasieren ganz und gar nicht; denn ob es gleich Einige gibt, die Phantasien auswendig lernen, so ist doch nichts leichter, als die einstudierte von der selbstgeschaffenen zu unterscheiden. — Die Phantasie ist mit-

hin das erste untrügliche Kennzeichen eines trefflichen Organisten. —

Die Vorspiele und Zwischenspiele sind viel leichter; denn man kann durch Nachahmung hierin eine ziemliche Stärke erlangen, und weil sie in den Ufern des Takts einherziehen, so ist der Vortrag ungleich weniger Schwierigkeiten unterworfen.

Die Natur der Vorspiele ist kürzlich diese: sie müssen dem Stoffe des Liedes aufs genaueste angemessen seyn. Z. B. das Vorspiel auf das Lied: O Ewigkeit, du Donnerwort! u. s. w. muß Schrecken und Entsetzen erregen; so wie das Vorspiel auf das Lied: O Jerusalem du Schöne u. s. w. Sehnsucht und Verlangen nach dem Himmel wecken muß. Wer den Text eines Liedes tief fühlt, der wird nie die Unschicklichkeit begehen, daß er auf das Lied: O Traurigkeit, o Herzeleid! u. s. w. frech präludirt; und über das Lied: Nun danket alle Gott, u. s. w. eine schwarze lethargische Brühe hingießt.

Während der Communion, wo die Präludien meist lang seyn müssen, sind das Andante, Adagio, Largo, Affetuoso, Amoroso und das Cantabile sehr zu empfehlen. Nur muß man sich hüten vor profanen Einfällen und vor leichtsinnigen Takten und Bewegungen, damit der Zuhörer nicht in seiner Andacht gestört werde. Aus der Kirche ist es erlaubt, ein Allabreve oder Allegro zu spielen, um gleichsam die Gemeinde von ihrer Anstrengung in etwas abzuspannen. Doch auch hier muß man sich aus Ehrfurcht für die Religion hüten, nicht in den leichtsinnigen Dreiachtel=

Tact zu verfallen, auf daß die Gemeinde nicht versucht werde, aus der Kirche zu tanzen: hingegen gehen Sechsachtel und Zwölfachtel, jedoch in äußerst mäßiger Bewegung, an. Am besten ist's, man wählt den Allabrevetakt, der Lebhaftigkeit und Feuer mit Unschuld vereinigt.

Die Zwischenspiele sind schwerer und wichtiger, als mancher glaubt. Sie sollen eigentlich immer die folgende Zeile des Liedes auslegen. Wer einen profanen Gedanken zur Vorbereitung eines heiligen Gedanken wählt, säet Unkraut unter den Weitzen; und wer vor einen aufjauchzenden Gedanken ein trauriges, durch Semitonien hinschleichendes Zwischenspiel setzt, der weiß nicht, was er singt, und weiß nicht, was er spielt. Vor einschläfernden, immer wieder kommenden, affenmäßig gelernten Zwischenspielen muß man sich ebenfalls hüten, weil sie die Gemeinde langweilen. Schöne Läufer durch die Applicaturen, Terzen und Sextengänge; einfache und wo möglich doppelte Triller, angenehmes Hinschleichen durch die halben Töne, nicht allzu rasches und schnelles Hinstürzen durch Septimen und Sextquinten-Accorde, und tausendfache Winkelzüge, wodurch der Zuhörer unterhalten wird, sind das untrüglichste Recept zu diesen Zwischenspielen. Vor allen geilen Auswüchsen unter dem Choral muß man sich um so mehr hüten, als sie wie Gift in das Herz des Zuhörers einschleichen. Ein Herrenhuter wohnte vor einigen Jahren einem Gottesdienste bei, wo ein sehr guter, aber manchmal etwas petulanter Organist spielte: der Organist beging die Unvorsichtigkeit, einen profanen Satz zum Zwischenspiele zu wählen. Nach

geendigtem Gottesdienste sagte der Herrenhuter zum Organisten: Sie haben mich heute geärgert, denn den Läufer zwischen dem Choral hörte ich vor zwanzig Jahren in einer Komödie. — So streng diese Forderung ist, so muß man doch hierin der Vorschrift des Apostels Paulus folgen, welcher allen Vorstehern der Gemeinde, folglich auch den Organisten, die Lehre gibt, ihrer schwachen Brüder zu schonen. Man lese, was der berühmte Capellmeister Reichard in Berlin hierüber Schönes und Nachdrückliches gesagt hat.

Die Hauptstärke des wahren Orgelspielers muß im Vortrage des Chorals bestehen. Dieser Vortrag ist dreifach: Man spielt entweder den Choral der Gemeinde simpel vor, oder verändert ihn kunstmäßig, oder begleitet damit die Gemeinde. Im ersten Falle sind Einfalt und Schönheit aufs äußerste zu empfehlen. Man wählt z. B. zum Vortrag der Melodie ein Flötenregister; oder, wo sie vorhanden ist, die göttliche Vox humana, spielt die Melodie ganz einfach mit äußerstem Gefühle des herrschenden Tons. Zur Begleitung aber auf dem andern Manual nehme man etwa Viola di gamba, und spiele das Pedal nur einfach, damit die sanfte Melodie nicht zertrümmert werde. Diese sehr schwere Art zu spielen, erfordert viel Genie und Empfindung.

Die kunstmäßige Variation läßt sich mechanisch erlernen; man kann sie fugenartig, oder mit laufendem Basse ausführen, mit doppeltem oder einfachem Pedal, wobei die treffende und schnelle Veränderung der Register große Wirkung hervorbringt. — Man muß sich hier besonders vor Weitläufigkeit

und pedantischen Modulationen hüten; auch die Melodie nie in einem Strudel von fremden Manieren ersäufen. Unter dem Gesange ist es ganz und gar unschicklich, den Choral zu variren. Einfachheit, Tonfülle, stark besetztes, durchschneidendes Pedal, ungekünstelte Modulationen, richtige und schöne Harmonien sind es allein, was in dieser Lage vom Künstler gefordert wird. Nur elende Schulmeister und Stümper suchen darin eine Ehre, wenn sie die Gemeinde mit allzu gekünstelten Ausweichungen verwirren.

Die Kenntniß der Register ist für einen Organisten eben das, was die Farbenmischung für einen Maler ist. Die beiden Seiten der Orgel sind des Virtuosen Pallette; und je schneller, richtiger, dem allmäligen Wachsthum der Töne angemessener ein Organist die Register zu ziehen oder zu bergen weiß; je besser versteht er sein Instrument.

Das Pedal hat große Schwierigkeiten, sowohl wegen seiner ungeheuern Stärke, als wegen seiner verschiedenen Natur. Man darf selten mit dem rechten Fuße treten, wie mit dem linken; denn jener gehört eigentlich in die Sphäre des obligaten Violoncells; dieser aber gränzt an die Natur des Violons und der Baßposaune. Man muß sich eigene Pedalschuhe verfertigen lassen, wobei die Absätze sehr hoch seyn müssen, damit ich Terzen, und durch Sprünge sogar Quarten hervorbringen kann. Im übrigen ist die Theorie des Pedals mit dem Generalbasse eins.

Zu all diesen großen Vorzügen des Organisten müssen noch unentbehrliche physische Vollkommenheiten hinzu kommen. Seine Faust muß

stark seyn und ausnehmend viel Schnellkraft besitzen. Dazu werden starke Nerven erfordert, eine weitgriffige Hand, und Füße, fast mit Tänzerfertigkeit begabt. Man sieht hieraus, wie schwer ein solches Ideal zu erreichen sey, und wie hoch man einen Mann schätzen müsse, der am weitesten an diesem Maßstabe hinaufmißt.

Vom Flügel oder dem Claviere.

Das Clavier hat unter allen Instrumenten in unsern Tagen das größte Glück gemacht. Im vorigen und in der ersten Hälfte des laufenden Jahrhunderts fand man in ganzen Provinzen kaum einen Clavierspieler; jetzt spielt, schlägt, trommelt und dudelt alles: der Edle und Unedle, der Stümper und Kraftmann; Frau, Mann, Bube, Mädchen. Ja das Clavier ist sogar einer der wichtigsten Artikel in der modischen Erziehung geworden. Diesem allgemeinen Enthusiasmus hat auch das Instrument seine jetzigen großen Verbesserungen zu verdanken.

Um die Grundsätze des Claviers genau zu bestimmen, müssen die Claviere selbst vorher genau von einander unterschieden werden.

I. Der Flügel, der entweder mit Rabenkielen, oder noch besser, aber freilich weit kostbarer, mit goldenen Blechlein die Saiten juckt und schwingt, hat bloßen simpeln Umriß; aber so deutlich marquirt, und so scharf gezeichnet, wie die Figur eines Knellers oder Chodowiecys ohne

Schattirung. — Auf diesem Instrumente muß man zuerst reinen Vortrag lernen, oder welches eins ist, man übt die Faust in der richtigen musikalischen Zeichnung. Man darf nur mit der Hand wanken, so ist der Contur des Stücks auf diesem Instrumente verzerrt. Aus diesem wichtigen Grunde soll sich der Anfänger zuerst auf dem Flügel üben, eine geflügelte, wohl gesetzte Faust erwerben, und sich im genauesten, gemessensten Vortrage des Tonstücks zuvor befestigen, ehe er zu andern Clavierarten übergeht.

Wer auf einem Friederizischen, Silbermannschen, oder Steinschen Flügel (denn diese sind unter allen bisher bekannten bei weitem die besten) ein Stück rund vorzutragen gelernt hat, der wird auf andern Clavieren desto leichter fortkommen. Nur muß man nicht zu lange beim Flügel weilen; denn dieß Instrument ist mehr zum Allegro, als zum Adagio, folglich mehr zur Kunst, als zum Vortrag gefühlvoller Stücke schicklich.

II. Fortepiano, dieses vortreffliche Instrument ist — Heil uns! — wieder eine Erfindung der Deutschen. Silbermann fühlte die Unart des Flügels, der entweder ganz und gar das Colorit nicht ausdrücken konnte, oder es durch Züge in allzu starken Contrasten ausdrückte, so tief, daß er auf ein Mittel dachte, Farben in den Flügel zu bringen. Er und seine Nachfolger kamen also auf die große Erfindung, das Forte und Piano ohne Züge, weil Züge nur aufhalten, bloß durch den Druck der Faust in der möglichsten Schnelligkeit hervorzubringen. Wenn man das Mezzotinto noch ins Fortepiano bringen könnte;

so wäre für den großen Flügelspieler kein Wunsch mehr übrig. Man hat seitdem dieses herrliche Instrument zu einer solchen Vollkommenheit gebracht, daß man nicht sowohl durch das Knie, womit man die Stärke und Schwäche der Töne ohne zu grimassiren modificirt, als vielmehr durch die Schnellkraft der Finger den ganzen Zauber der Tonkunst lenken kann. Es gibt Fortepianos von 10, 12 bis 20 Zügen. Ja, ein Edelmann in Mainz hat eins verfertiget, wo die Flöte, Geige, das Fagot, die Hoboe, ja sogar die Hörner und Trompeten ins Fortepiano gezaubert wurden. Wenn das Geheimniß des Baues von diesem großen Erfinder der Welt kund gethan wird, so hat man ein Instrument, das alle andern verschlingt.

Spath in Regensburg, Frick in Berlin, Silbermann in Straßburg, Strouth in London, und vor allen andern Stein in Augsburg, machen jetzt die besten Fortepianos, die man kennt. Die Art, dieses Instrument zu behandeln, ist vom bekielten Flügel sehr verschieden. Dieser erheischt bloß leise Berührung; das Fortepiano aber Abschnellung oder Abstreifung. Das musikalische Colorit kann hier so ziemlich, bei weitem aber noch nicht in all seinen Nüancen ausgedrückt werden.

III. Clavicord, dieses einsame, melancholische, unaussprechlich süße Instrument, wenn es von einem Meister verfertiget ist, hat Vorzüge vor dem Flügel und dem Fortepiano. Durch den Druck der Finger, durch das Schwingen und Beben der Saiten, durch die starke oder leisere Berührung der Faust, können nicht nur die musikalischen Lokalfarben, sondern auch die Mitteltinten, das Schwel-

len und Sterben der Töne, der hinschmelzende, unter den Fingern verathmende Triller, das Portamento oder der Träger, mit einem Wort, alle Züge bestimmt werden, aus welchen das Gefühl zusammengesetzt ist. Wer nicht gerne poltert, rast und stürmt; wessen Herz sich oft und gern in süßen Empfindungen ergießt, der geht am Flügel und Fortepiano vorüber, und wählt ein Clavicord von Fritz, Spath, oder Stein. — Daher gibt es sehr viele Flügel- und Fortepianospieler; aber äußerst wenige Clavieristen.

Die Clavicorde haben heutiges Tages fast ihren Gipfel erreicht: sie sind von fünf bis sechs Oktaven, sind gebunden und ungebunden, mit und ohne Lautenzüge; und kaum scheint für den fühlenden Spieler diesem Instrumente noch eine Vollkommenheit mitgetheilt werden zu können.

IV. Pantalon. Ein Zwerg vom Fortepiano. Da er zu sehr blechelt, so ist das Instrument ewig unfähig, in der musikalischen Republik Ton anzugeben. Das Traktament dieses Instruments ist: leise Berührung. Da es bloß Tangenten hat, die aus Hämmerchen oder Tocken bestehen, so muß es mehr geschnellet, als durchgeknetet werden. Die Vibration läßt sich hier am vollkommensten ausdrücken: allein alle Empfindungen scheitern, weil die Nüancen oder Mitteltinten fehlen. Das ewige Hüpfen nach Spatzenart, von einem Tone zum andern ohne Ausfüllung der Lücken; das Toben, Rasseln und Blecheln dieses Instruments macht es für wenige Gesellschaften erträglich und prophezeiet ihm sein nahes Ende.

V. Harmonika. Der Erfinder dieser Clavier-

art war Franklin, eine von den Säulen, worauf sich die neue amerikanische Größe stützt. Deutsche haben dieses Instrument vervollkommnet. Es besteht aus gestimmten Glasscheiben, oder Glocken, alle nach der Peripherie der Töne gestimmt. Durch das Reiben mit nassen Fingern wird der Ton von seiner ersten Entstehung bis zu seiner vollen Reife in der höchsten Delicatesse hervorgebracht. Der gefühlvolle Spieler ist für dies Instrument ganz geschaffen. Wenn Herzblut von den Spitzen seiner Finger träuft; wenn jede Note seines Vortrags Pulsschlag ist; wenn er Reiben, Schleifen, Kitzeln übertragen kann, dann nähere er sich diesem Instrument und spiele.

Frick, ein Deutscher, hat es zur größten Vollkommenheit gebracht. Allein im Gebiete der Tonkunst ist es nur provinciell und verdient keinen weitern Wirkungskreis. Die zerbrechlichen Glocken, die außerordentliche Schwierigkeit der Stimmung; der hohle äußerst melancholische, und zur tiefsten Schwermuth einladende Ton; die Schwere des Fortschritts von einer Glocke zur andern; die Unmöglichkeit, nur ein mittelmäßiges Allegro darauf herauszubringen; der ewig heulende, klagende Gräberton — machen das Instrument zu einer schwarzen Tinte, zu einem großen Gemälde, wo in jeder Gruppe sich die Wehmuth über einen entschlafenen Freund beugt.

VI. Melodika. Diese große Erfindung Stein's füllt all' die angegebenen Mängel des Claviers aus. Es hat Mitteltinten (Schwebung), Zerfließungen der Töne, welche durch Stahlfedern an den Tasten angebracht sind, mit einem Wort, ganz

die Eigenschaften, daß es Sclavin vom Spieler ist, ohne jemals den Spieler zum Sclaven zu machen. Der Finger des Spielers herrscht als Scepter. Die Tangenten sind wie Brei, oder lassen sich zerkneten wie Teig. An der Claviatur dieses Instruments ist eine Stahlfeder angebracht, die der leisesten Berührung gehorcht. — Dieses Instrument würde beinahe das vollkommenste seyn, wenn es nicht ganz und gar auf Pfeifen reducirt wäre. Der höchste Vortrag besteht allein auf dem besten Vortrag des Flötenspielers, — und dann weiter nichts. — Es ist also ein Instrument, womit man nur färben, aber nie neue Melodien schaffen kann; — herrlicher Tusch, ohne Rücksicht auf gute Zeichnung *).

Die übrigen Abartungen von den Clavicorden und Clavieren, z. B. das näselnde Schnarrwerk, die Portativ-Claviere, die Positive, verdienen aus dem Grunde keine Bemerkung, weil sie wahre Kenner nie geschätzt haben. Ob aber noch eine neue Clavierart möglich sey? das ist eine Frage, die ein musikalischer Baco auflösen muß. Möglich ist sie. Die Bedürfnisse des spielenden Genies müssen dieß entscheiden.

---

*) Der Erfinder hat selbst eine gedruckte Beschreibung davon bekannt gemacht.

Von der
Applicatur oder dem Fingersatze.

Bei der richtigen Behandlung dieses ersten Instruments kommt es vorzüglich auf die Applicatur oder den Fingersatz an. Dieser kann für das Genie eigentlich gar nicht bestimmt werden, denn dieses kann Sätze erfinden, die einen neuen Daumensatz erfordern. Allein für die schon erfundenen, durch alle Tonarten gehenden Läufer, läßt sich eine Faustsetzung oder Applicatur denken, die unerreichbar ist.

Wir wollen sie durch alle 24 Töne beisetzen 1) ist der Daumen, 2) der Zeigefinger, 3) der Mittelfinger, 4) der Ringfinger, 5) der kleine oder Ohrenfinger.

Diese vorgesetzte Applicaturen sind, wie man sieht, von der Natur abgeschöpft, allein noch lange nicht hinreichend für alle Bedürfnisse der Kunst. Der Künstler ist ein Gott; schafft er neue Tiraden, so muß er auch neue Applicaturen schaffen. Daher sollten alle große Tonsetzer den Fingersatz, wie z. B. Bach, Vogler und andere, durch Zeichen bemerken. Die verschiedenen Winkelzüge der Ton-

kunst, so wie sie von großen Coloristen beobachtet wurden, müssen auch vom Clavieristen in Acht genommen werden. Hier sind einige der ewigen Grundgesetze, welche den Clavierspieler leiten — und ewig leiten müssen.

1) Zögling des Claviers! lies richtig! — kannst du dieß, so kannst du alles.

Die Kunst zu lesen ist aber so groß, hat so unendliche Modificationen, daß es äußerst schwer ist, über selbige zu stammeln. Doch ich will einige Würfe wagen, und dem ästhetischen Vortrage des Claviers eine Sprache leihen.

2) Erst übe man sich im grammatischen Vortrage und treffe die musikalischen Pulse aufs genaueste. Man umschreibe das Gerippe des Stücks, bestimme alle Gränzlinien der Melodik aufs richtigste, und spreche mit philosophischer Kälte nach, was der Tonsetzer vorsprach. Dann übe man sich im Vortrage selber. Ist er komisch, so schneidet man ab, und leckt mit den Fingern gleichsam die Tasten.

3) Die Faust muß immer brilliant seyn; die Finger halbrund und sanft gebogen. Sobald sie sich strecken, so sind alle Nerven straff, und kein schneller Vortrag läßt sich denken. Ist aber der Vortrag tragisch, so wird nichts abgestoßen, sondern alles abgeschleift. Die Töne zerfließen unter den Fingern: sie beben, zittern, leben, sterben.

4) Coloraturen im Adagio sind Unsinn, so sehr die Mode diesen Unsinn authorisirt. Man glaubt ruhende Tasten durch Schnörkel beseelen zu wollen; aber Schnörkel beseelen nie, sie tödten die Bebung der Träger; der Mordent, der halbe und

ganze Triller, die Fermen und die Cadenz müssen mit ausnehmender Grazie vorgetragen werden. Um die Faust brilliant zu erhalten, muß der Daumen immer sein Zauberspiel spielen. Dieser wichtige Finger setzt in Thälern oder in niedern Tasten an, und läßt die andern Finger auf Hügeln tanzen. — In dieser Bemerkung liegt der ganze Zauber der Applicatur.

5) Um aus allen Tönen spielen zu können, muß man sich frühzeitig im Hinaufsetzen und Hinuntersetzen üben. Zum Beispiel: eine welsche Arie geht aus D *dur;* wie schnell ist sie in A *dur* zu verpflanzen, wenn wir uns den Baßschlüssel denken! Daher ist die Wichtigkeit der Schlüssel so groß, daß der wahre Clavierist nie fehlen kann, wenn er sie immer gegenwärtig hat. Ist z. B. C der Grundton, und die Gemeinde zieht um einen halben Ton, so denke ich mir gar leicht die Bezifferung *Cis;* fällt aber die Gemeinde, so denke ich mir lauter B in der musikalischen Charakteristik. Mit einem Wort: jede Erhöhung oder Vertiefung läßt sich durch Schlüssel bestimmen. Darum hat Vogler ganz Unrecht, wenn er durch sein System so viele Schlüssel aus der Musik ausrottet, und damit allen Clavier- und Orgelspielern den Zauberstab der Umwandlung — oder des Uebertritts in andere Töne aus den Händen windet.

6) Der Vortrag auf dem Claviere überhaupt theilt sich ein in S o l o oder in B e g l e i t u n g.

Vom Solospielen.

Dieß kann eigentlich nur der wahre Virtuos, oder das musikalische Genie leisten. Alle Solis, die nicht von Eingeweihten in den Geheimnissen der Kunst gespielt werden, sind Wechselbälge der Tonkunst, und haben den Claviervortrag in übles Gerücht gebracht. Der Solospieler muß entweder seine eignen oder fremde Phantasien vortragen. In beiden Fällen muß Genie sein Eigenthum seyn. Will ich eine Sonate von Bach vortragen, so muß ich mich so ganz in den Geist dieses großen Mannes versenken, daß meine Ichheit wegschwindet und Bachisches Idiom wird. Alle mechanischen Fertigkeiten: Ohr, geflügelte Faust, Fingersatz, Taktfestigkeit, Verständniß des Instruments, Lesekunst und dergleichen weggerechnet; so wage sich nur kein Solospieler auf den Schauplatz, wenn er nicht Schöpferkraft besitzt; wenn er nicht die Noten in eben so viel Feuerflocken zu verwandeln weiß; wenn er nicht die begleitenden Stimmen um ihn, wie die Zuhörer versteinern kann, und — ach, wenn er unfähig ist, dem Geiste zu gebieten, in allen zehn Fingern zu brennen.

Nach dem Solospielen kommt die schwere Kunst der Begleitung. Viele glauben hierin schon ausstudiert zu haben, und sie sind noch in den Elementen dieser Kunst. Zum richtigen Begleiter gehört erstlich: vollkommene Kenntniß des Generalbasses. Es ist freilich sicherer, wenn man die Stücke beziffert; allein auch ohne Bezifferung muß der Accompagnist fähig seyn, ein Stück mit Kraft und Nachdruck zu begleiten. Was den Ge-

neralbaß betrifft, so gehört er zur mathematischen, und nicht zur ästhetischen Musik. Der große Bach hat hierüber eine so vortreffliche Anleitung gegeben, daß kaum mehr ein Zusatz möglich ist. Vogler erfand ein neues System der Begleitung, es scheint mir aber, den Damen zu gefallen, allzu kurz und geschmeidig gerathen zu seyn. Nur der tiefsinnige Musiker, nicht die bloß zum Zeitvertreib spielende Dame, ist fähig, jedes Stück so zu begleiten, wie es seine Natur erheischt. Man muß die Lehre von der gleichzeitigen und fortschreitenden Harmonik; die äußerst schwere Lehre der Ausweichungen, des vorbereiteten und unvorbereiteten Uebergangs von einem Ton in den andern; die Schönheit des Gesangs, und sonderlich die Discretion mit dem Sänger oder der Sängerin, immer gleichen Schritt zu halten, — lange studiert, lange geübt haben, sonst wird man ohne alle Empfindung hacken und poltern, aber nie begleiten; daher ist der Accompagnist in allen europäischen Orchestern von so großer Wichtigkeit, daß er den Rang unmittelbar nach dem Capellmeister hat. Ja die meisten Capellmeister übernehmen dieß höchst wichtige Amt selber.

Violine oder Geige.

Dieß Instrument ist eine der größten Erfindungen in der Tonkunst — um so vortrefflicher, je einfacher es ist. Seine Geschichte verliert sich ins graueste Alterthum; doch wollt' ich nicht wie Burnei behaupten, daß schon die Juden und Griechen Violinen gehabt hätten: denn dasjenige In=

strument, welches Luther Geige übersetzt, ist (wie Pfeifer in seiner Abhandlung über die hebräische Poesie richtig erwies) keine Violine, sondern eine Leier gewesen. Die ὑλον, Hylin der Griechen, war ebenfalls keine Geige, sondern wie man aus Abzeichnungen auf Gemmen und Münzen sieht, unstreitig ein Heptachord oder Lyra gewesen. Aber außer Zweifel ists, daß die Violine aus der Leier entsprang, und höchst wahrscheinlich eine Erfindung der Spanier ist. Die Geschichtschreiber dieser Nation wenigstens thun unsrer heutigen Geige am ersten Erwähnung, und definiren dieß Instrument so: »Wir sind darauf gekommen, eine Lyra, Guitarre, oder wie man sie jetzt nennt, eine Violine mit Schafsdärmen zu beziehen, und mit einem mit Harz bestrichenen Roßschwanz Zaubertöne hervor zu locken.«

Dieses Zeugniß führt Muratori an. Ob aber auch die Spanier Erfinder von der Stimmung der Geige sind, daran zweifle ich aus trifftigsten Gründen. Die Spanier stimmen noch jetzt die Violine häufig, wie wir die Viol d'Amour oder Zitter stimmen, z. B.

1) *A.*
2) *Fis.*
3) *D.*
4) *A.*

Unsere heutige meisterhafte Stimmung der Violine nach Quinten ist unstreitig eine Erfindung der Welschen, und wie Muratori und Martini behaupten, die Erfindung eines Mönchs im Romanesischen. Schade, daß der Name dieses großen Erfinders in unverdienter Vergessenheit schlummert!

Diese Stimmung ist so vortrefflich, und zugleich so vollkommen, daß keine vollkommnere mehr möglich ist. Dadurch hat man es dahin gebracht, daß man alle Stücke, sie mögen vom weitesten Umfang seyn, mit Leichtigkeit und Schönheit herausbringen kann. Und da die Mitteltinten, ja die feinsten Nüancen derselben, in diesem Bezirk liegen, und durch unmerkliches Gleiten auf dem Griffbrete herausgebracht werden können; so hat dadurch die Violine merkliche Vorzüge vor dem Clavicord erhalten. Die Theorie der Violine hat, wie wir bereits erwähnt haben, Mozart am besten bestimmt; nur ist sein Bogenstrich zu Tartinisch, und zum Presto nicht schicklich genug.

Treffliche Applicatur, eine äußerst gelenkige Hand, leichte, für jeden Vortrag angemessene Bogenlenkung, ein reiner Strich, ausdruckvolles Harpeggio, mit einem Wort — Feuer und richtiger Geschmack, müssen bei einem wahren Violinisten anzutreffen seyn. Ein großer Geiger ist ein großer Mann: er kann Stürme von Leidenschaften erregen und beilegen. Der komische wie der tragische Styl liegt in seinem Gebiete. Ohne langes Studium, und sonderlich ohne Geniusglut, wird es also nie einen großen Geiger geben. Ein Violinist darf zwar die Composition nicht so streng studieren wie der Clavierist; allein er wird doch nie groß in seiner Kunst werden, ohne das Studium des reinen Satzes. Der Geiger, der seine Concerte und Sonaten selbst setzen kann, wird dieß auch weit besser thun, als ein anderer, der die Kunst des reinen Satzes nicht versteht. Auch der Violinist bestätigt die große Wahrheit, daß bloße

Ausübung ohne genaues Studium der Grundsätze, nie einen großen Mann bilde.

Die besten Violinen in der Welt sind: die Stein'schen, die Cremoneser (das neue Cremona muß bei der Violine sorgfältig von dem alten unterschieden werden); die Wiener Geigen, die Prager, Pariser, Nürberger und Münchner.

Die Geige, dieses vortreffliche Instrument, hat sich in viele Zweige verbreitet.

Die Bratsche oder Viole.

Eine Altgeige, die der Musik große Dienste leistet. In neuern Zeiten ist sie mit großer Wirkung auch zum Solospielen angewandt worden. Doch hat dieß Instrument etwas so Trauriges, etwas so zur sanften Klage Gestimmtes, daß man es nicht in die Länge allein anhören kann. Man setzt heutiges Tages in den meisten Opern und Kirchenstücken auch zwei Bratschen; allein der Componist bedarf großer Behutsamkeit, wenn er nicht dadurch in Uebellauter, in Durchkreuzung mit andern Instrumenten, und in Verletzungen der Harmonie verfallen will.

Der Umriß der Viole ist der Natur des Instruments nach äußerst scharf, fast wie Glaston. Jeder neue Takt muß so ferm eingeschnitten werden, daß er wie ein Scheermesser die ganze Symphonie durchschneidet. Es ist mithin sehr gefehlt, wenn man bloß mechanische oder mittelmäßige Köpfe an die Bratsche setzt. Die Stimmung der Bratsche ist:

1) *A.*
2) *D.*

3) *G.*

4) *C.*

Die übrigen Grundsätze hat die Bratsche mit der Violine gemein.

Das Violoncell.

Ist eigentlich eine Tenorgeige, doch wird sie als Baßinstrument auch zur Begleitung gebraucht. Dieses Instrument nimmt sich viel besser zum Sologeigen aus, als die Bratsche, weil es einen gewissen Herrscherton hat, der dem Solo mehr angemessen ist. Der Ton desselben in der Höhe ist äußerst scharfschneidend, und unter der Faust eines Meisters reizend und lieblich. Man kann darauf die Stimme des besten Tenoristen bis zur Täuschung nachahmen. Es ist aber sehr schwer zu spielen, weil die physische Kraft, welche zur Discantvioline erfordert wird, bei diesem Instrumente noch einmal so stark seyn muß. Es strengt den Arm außerordentlich an; die Applicatur durchsägt gleichsam den Daumen der linken Faust, und der rechte Arm muß sich wie der Flügel eines Adlers verbreiten und bewegen. Zum Violoncell wird ein langer, etwas straffer Bogen erfordert. Im Solo ist der Strich meistens kurz, in der Begleitung aber, sonderlich im Recitativ, lang und harpetschirend. Die Applicatur ist sehr von der der Discantvioline und Bratsche verschieden, indem der Strich unterm Kinne und zwischen den Knieen eine merkliche Verschiedenheit veranlaßt. In den höhern Passagen bildet der Daumen gleichsam einen neuen Steg, über welchen der Ton zu den Regionen des Alts, oft selbst des Discants, emporklettert. Der

begleitende Violoncellist muß den Generalbaß gründlich verstehen, damit er vollgriffig spielen kann; und dieser Umstand macht das Violoncell weit schwerer, als die Bratsche.

Der Violón.

Die eigentliche Baßgeige von gewaltigem, durchschlagendem Tone. Er hatte ehemals 4 bis 5 Saiten, nun aber braucht er zur Begleitung nicht mehr als drei, die um so mehr hinreichend sind, als der Violon sich nie mit hohen Tönen verträgt. Der Bogen ist hier äußerst kurz und straff, wodurch der Ton an Dicke und Schnellkraft gewinnt. Ein Violon von der größten Art ist so schwer zu spielen, daß eine Riesenfaust dazu gehört; und selbst diese Riesenfaust muß mit Hirschleder gewaffnet seyn. Die Zwecke werden mit großen Stimmschlüsseln in Bewegung gesetzt. Der Strich dieses Instruments ist meisten Theils abgeschnellt, denn das Schleifen bringt nicht immer eine gute Wirkung darauf hervor.

Wer diesen Geigenriesen mit Nachdruck in einem Orchester spielen will, muß bei vieler Theorie und Uebung ein ungemein gutes Gesicht haben; ein Miops taugt ganz und gar nicht dafür.

In neuern Zeiten haben sogar, wie wir oben in der Geschichte der Tonkunst erwähnten, einige Virtuosen Solos auf diesem Giganten gespielt. Es versteht sich, daß es in diesem Falle mit vier oder fünf Saiten bezogen seyn muß. Allein der Effekt war nicht groß: man bewunderte zwar den Einfall, aber empfand nichts dabei. Dieses Instrument ist dazu geschaffen, Piedestal zu bleiben,

und nie Bildsäule zu werden. Man baut das Haus nicht von oben hinunter, sondern von unten hinauf.

Viola di gamba.

Eine mittlere Geige, die man zwischen den Knieen spielt. Sie hat 6 Saiten, und ist von ausnehmender Anmuth. Die Nachtstücke lassen sich herrlich darauf vortragen; überhaupt alles, was Anmuth und Zärtlichkeit athmet. Dieses Instrument erfordert viel Gefühl, und nur Wenige können es so spielen, wie es seiner Natur nach behandelt werden muß. Es leidet keine starke Begleitung, denn es begleitet sich meist selber. Eine Discantvioline, zwei Hörner und ein Fagott sind hier die beste Begleitung.

Viol d'amour.

Ehemals auch der Psalter genannt, wird unter dem Kinn gespielet, und fast wie eine Zitter gestimmt. Man hat sie ehemals mit messingenen Saiten bezogen; seit vielen Jahren aber bezieht man sie wieder mit Darm. Das Instrument ist äußerst unvollkommen, weil die Stimmung so unvollkommen ist. Inzwischen lassen sich zärtliche und verliebte Stücke, sonderlich die sogenannten Ständchen vor den Fenstern unsrer Dulcineen, gut damit ausdrücken. Dieß Instrument ist so ausnehmend leicht, daß ein mäßiger Kopf es in vierzehn Tagen lernen kann.

Bariton.

Ein vortreffliches Instrument, vollkommen durch sich und vollkommen mit der Begleitung. Es schwebt

gleichsam zwischen Tenor und Baß, klettert aber oft in die Regionen des Discants hinauf. Es ist vorne mit Darm-, hinten mit messingenen Saiten bezogen. Vorne wird es mit dem Bogen gestrichen, und hinten mit dem Daumen geschnellt. Die Behandlung ist sehr schwer, weil Streichen, Schnellen und Greifen gleichsam drei conträre Bewegungen bilden. Liedl hat dieß Instrument nicht nur erfunden, sondern auch bis zur höchsten Vollkommenheit gespielt.

Die Leier

oder die Lyra, Chelin und Telyn der Alten, bestand aus sieben bis acht und mehreren Saiten. Sie ist noch bei den nordamerikanischen Völkern üblich, auch ist es das Leibinstrument des Hottentoten. Dieser nimmt einen Gänsekiel oder eine Fischgräte, und fährt über seine Leier, die im Accord gestimmt ist, ohne durch Griffe die dazwischen liegenden Töne herauszubringen.

Da die Leier unstreitig das älteste Instrument der Welt ist, so kann man sie auch als die Mutter aller besaiteten Instrumente betrachten. Von ihr stammt auch unter andern die

Harfe

her, die sich gleichfalls im grauesten Alterthume verliert. Sie wurde von den Juden erfunden, von den Persern, Medern und Griechen nachgeahmt, und kam so in den Strudeln der Zeit bis auf uns. Die Juden brauchten sie anfangs bloß zum Gottesdienste. Ihre Tempelharfen waren sehr groß und hatten einen so scharfen Ton,

daß zwanzig bis dreißig Harfenspieler die zahlreichste Gemeinde durchschlugen. Ihrer ersten Bestimmung nach war sie ganz dem Lobe und Preise Jehovahs geheiligt, wie man aus den *Psalmen* sieht, welche ganz eigen für die Harfe gesetzt sind. Die Juden hatten auch Hausharfen und Reiseharfen, die aber meisten Theils zu religiösen Gesängen gebraucht wurden. Die Reiseharfen waren so leicht und zierlich gemacht, daß man sie allenthalben mit sich führen konnte. Daher klagt der Sänger so rührend an den Wässern zu Babel: »Da saßen wir und weinten; unsere Harfen hingen an den Weiden.« Es ist nicht mehr bekannt, wie die Stimmung der jüdischen Harfe war. Sie muß aber sehr vollkommen gewesen seyn, wenn man die erstaunlichen Wirkungen bedenkt, welche z. B. *Davids* Harfenspiel zugeschrieben werden. Heutiges Tages wird die Harfe zwar durch ganz Europa gespielt; nie aber in Kirchen, und nur höchst selten in Privatconcerten gebraucht. Die Orgel und der Flügel haben sie aus diesen Versammlungen verdrängt. Wer also zur Harfe spielen will, thut es für sich, oder läßt sich mit einer Violine begleiten. Man hat in unsern Tagen sehr schöne *Pedalharfen* erfunden, wodurch man die Semitonien in der größten Geschwindigkeit hervorbringen kann.

Die Natur der Harfe hat viel Feierliches, Andächtiges, Geisterhebendes; nur muß man dahin sehen, das beständige *Pizzicato* so unmerklich zu machen, daß es nie in Katzengekrall ausartet, sondern vielmehr unter den Fingern den sogenannten *Angriff* bekömmt. In Nürnberg ist eine

herrliche Unterweisung für die Harfe herausgekommen, nach welcher man dieses Instrument fast ganz allein erlernen kann.

Die Laute

scheint ganz eine Erfindung der Spanier zu seyn. Wenigstens ist es gewiß, daß die alten deutschen Ritter in den Kriegen mit den Mohren die Laute zuerst zu uns gebracht haben. Durch Jahrhunderte war sie ein Lieblingsinstrument der Großen, der Kaiser, Könige, Fürsten und Herren. Auch die ersten Damen suchten eine Ehre darin. In den altdeutschen Ritterromanen, wo das Costum so herzlich und treu beobachtet ist, findet man häufige Spuren von diesem Enthusiasmus für die Laute. Alle Gesänge der Freude und der Liebe wurden damit begleitet. Wie aber auch dieses Instrument, nach dem gewöhnlichen Lauf der Dinge, zu den Pfarrerstöchtern, Nähermädchen und Schulmeistern herabsank, so legte sich diese Exstase für die Laute bei den Großen. Die Natur dieses Instruments ist: schwermüthige Liebe; stille Seufzer in schweigender Nacht ausgehaucht; Ausbruch des klagenden Herzgefühls bis zu Thränen. Es ist mithin ganz für gefühlvolle Seelen gemacht. Die Laute ist sehr schwer zu spielen, sowohl wegen der besondern Stimmung, als wegen den kritischen Applicaturen. Die Deutschen haben es in den Grundsätzen, so wie in der Ausübung dieses Instruments am weitesten gebracht.

Weiße, der Vater des berühmten Dichters, war einer der ersten Lautenisten in Europa. Er gab auch eine Anweisung für die Laute heraus,

die vollkommen hinreichend ist, sie von Grund aus zu studieren. Heutiges Tages sind die guten Lautenspieler äußerst selten. Man findet sie nur noch in Reichsstädten, in Klöstern, sonderlich bei den Nonnen, und an kleinen Höfen. Der Flügel und die Geige haben dieses herrliche Instrument so beeinträchtigt. Man hat den Lautenzug im Fortepiano angebracht, und glaubt daher sie selbst nicht mehr nöthig zu haben. Allein der Lautenzug auf dem Flügel hat bei weitem noch nicht die Delicatesse der Laute selbst. Die Tonkunst würde also eine sehr rührende Eigenheit verlieren, wenn die Laute ganz und gar verdrängt werden sollte.

Die Mandoline und Zither, oder Guitarre

ist seit Jahrhunderten das Lieblingsinstrument der Spanier. Es gibt wenig Menschen unter ihnen, die nicht schlecht oder gut darauf spielen könnten. Sie bringen damit ihre Ständchen vor den Fenstern ihrer Geliebten; ja auch auf Spaziergängen nimmt der Spanier seine vertrauliche Zither mit. Ihre Improvisatoren oder Stegreifpoeten begleiten alle ihre Einfälle mit diesem Instrumente, das sie mit Fingern oder Fischbein spielen. Ob nun gleich die Spanier dieses Instrument erfunden haben, so verbesserten es doch die Deutschen unter dem Namen Mandoline.

Die Stimmung ist:

1) *C.*
2) *A.*
3) *F.*
4) *C.*
5) *B.*

6) *A.*
7) *G.*
8) *F.*

Die letztern Saiten sind mit Silber übersponnen. Durch diese wichtige Verbesserung haben es die Deutschen dahin gebracht, daß man nun auch obligate und ziemlich schwere Stücke darauf spielen kann. Man hat auch Zithern gemacht, wo die erste Saite eine Darmseite ist; wodurch der Vortrag der höhern Passagen ungemein erleichtert wird. Die auffallende Unvollkemmenheit des Instruments, da es nur in vier, höchstens fünf Tönen gespielt werden kann, hat die Zahl seiner Liebhaber sehr vermindert. Kaum findet man noch da und dort einen reisenden Musiker, besonders Prager Studenten, oder auch Sonderlinge in Reichsstädten, die dieß veraltete Instrument hervorsuchen, und es oft bis zur Meisterschaft treiben. Es ist aber auch so leicht, daß jeder Mensch von mittelmäßigen Fähigkeiten Avtodidactos darauf werden kann. Wer sich anderer wichtigern Geschäfte halber mit der Musik nicht lange abgeben kann, und doch manchmal gerne einen Choral, oder ein Volkslied begleiten möchte, dem empfehlen wir dieß Instrument vor allen andern.

Von blasenden Instrumenten.

Auf die Instrumente, die der allgewaltige Strich oder Griff des Menschen lenkt, folgen diejenigen, die sein Hauch beseelt. Und diese scheinen mir äl=

ter zu seyn, als die erstern, weil der Mensch überhaupt leichter auf das Pfeifen kommt, als auf das Streichen.

Man weiß aus der Geschichte, daß es die Alten im Pfeifen mit gespitzten Lippen und halber Zunge auf einem oder zwei Fingern, oder auch auf einem Nußblatt sehr weit gebracht, und daß dieß Anlaß zur Erfindung aller blasenden Instrumente gegeben hat.

Das erste Instrument der Art war, nach dem Zeugniß aller Nationen, das Kuhhorn; und dieser simple Einfall irgend eines Viehhirten in der Welt hat alle jene blasenden Instrumente hervorgebracht, womit wir noch heutiges Tages bezaubert werden. Durch ganz natürliche Zusammensetzungen kam man auf die Syrinx, oder die siebenröhrige, mit Wachs verklebte Pfeife, wovon die alten Poeten, sonderlich die Ecklogen- und Idyllendichter, überall mit Begeisterung sprechen. Unsere Schäfer auf der Alp und dem Aalbuche haben diese eigentliche Hirtenflöte, die sich durch ihr Alter so ehrwürdig macht, noch heute. Die Schallmei, die Markpfeife, das Flagiolettchen, sind ganz und gar keine Urpfeifen, weil viele Kenntnisse dazu erfordert werden, die Löcher so zu bohren, daß sie bestimmte Töne hervorbringen können. Hingegen ist die Rohrpfeife, auf der noch jetzt die schwäbischen Schäfer blasen, welche seitwärts mit den Lippen angehaucht und unten mit dem Zeigefinger der rechten Hand ventilirt wird, gewiß ein Instrument, was älter als selbst der Syrinx ist. Man findet in den grauesten Schriften Spuren davon.

Die Trompete.

Dieß ganz und gar kriegerische Instrument scheint bei allen alten Völkern schon da gewesen zu seyn, nur in etwas verschiedener Form. Die Juden hatten krumme und gerade Trompeten, wovon eine so scharf tönend gewesen seyn soll, daß ein einziger Trompeter damit ein Heer von 20000 Mann zum Streit auffordern konnte. Die Perser und Meder hatten bloß krumme Trompeten; die Griechen aber gerade, unter dem Namen Salpinx. Die Römer lernten die Trompete von den Karthagern kennen, und führten sie sodann auf immer bei ihren Heeren ein. Die Deutschen, welche das Metall etwas später bearbeiten lernten, behalfen sich mit aus Baumrinde geflochtenen und aus Stein mühsam gebildeten Trompeten, wovon man noch viele in den Kunstkammern aufweist: und damit brachten sie jenen gewaltigen Schall hervor, der unsern Vätern so oft das Herz hob und ihren Feinden so schrecklich war.

Der Charakter der Trompete ist, wie jedermann weiß, wegen ihres schmetternden, herzerschütternden Tons, ganz heroisch; schlachteinladend und aufjauchzend. Ihr Umfang geht vom tiefen Tenor G bis in das äußerste Discant H; die Mitteltöne scheinen ihr nicht zu passen, ob man gleich durch die Krümmung der Trompete, wodurch der Künstler in den Becher greifen kann, diese Mitteltöne herauszulocken sucht. Wenn dieß Instrument nicht in seiner Natur bleibt, wenn man es durch Virtuosenkünste aus seinen Ufern zwingt, so hört auch sein Hauptcharakter auf. Die Trompete kann

mithin vom Componisten nur bei großen, festlichen und majestätischen Anlässen gebraucht werden. Doch haben große Künstler gezeigt, daß man die fortinirte Trompete auch zum Ausdruck des tiefsten Schmerzes und des Winselns gebrauchen könne.

Der Ansatz für die Trompete ist äußerst schwer, und scheint beinahe stählerne Lungenflügel zu erfordern. Die Zunge mit all ihren Vibrationen einfach, zweifach, dreifach, vierfach muß vorzüglich in das Instrument wirken. Man hat in neuern Zeiten die Trompete nicht nur zu heroischen und festlichen Aufzügen gebraucht, sondern sie sogar auch zum Solo angewandt. Wir besitzen jetzt Trompetenconcerte, welche die Vorwelt für Zaubereien halten würde. Ein Dresdner Trompeter kam sogar auf den Einfall, Trompeten mit Klappen zu erfinden; aber der Trompetenton verschwand fast gänzlich, und man hörte nur hier und da noch Zwitterlaute, von Trompeten- und Hoboetönen gezeugt. Mit Recht hat man also diese Erfindung verworfen; denn Wechselbälge kommen nirgends weniger fort, als in der Musik.

Die Aufzüge mit Trompeten kann man zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig machen, und wunderbar ist's, daß der zweite hier immer mehr figurirt, als der erste: vielleicht ist in Prim der Ton zugespitzt, im zweiten aber ist Weite und Umfang für Ton und Zunge. Die musikalische Welt hat noch wenig gedruckte Vorschriften für die Trompete, vielleicht weil nur der Trompeter für sein Instrument setzen kann. In neuern Zeiten hat man dieß wichtige Instrument auch sogar den Herolden des Kriegs und Friedens an den Mund gesetzt. Ein Trom-

veter ist heut zu Tage beinahe ein heiliger Mann, der vor den Thoren der größten Festung, so wie vor den Schlünden der fürchterlichsten Batterien verschont wird. Auch in den Kirchen braucht man jetzt die Trompete und zwar nach allgemeiner Erfahrung, mit der größten Wirkung. Doch ist sie nur an Festtagen ganz anwendbar.

Das Horn.

Dieß himmlische Instrument, welches wir Deutsche gewöhnlich das Waldhorn zu nennen pflegen, hat ausnehmende Metamorphosen erlitten, bis es auf den heutigen Fuß kam. Erst war es in ungeheure Länge ausgedehnt, wie man es noch jetzt in Rußland beibehalten hat. Die Unbequemlichkeit aber, ein solches Instrument zu tragen, hat die Menschen auf den Gedanken gebracht, selbiges immer mehr zu krümmen, und ihm endlich die heutige Schneckenform zu geben.

Das Horn hat große Eigenschaften: das eigentliche Große oder Pathos drückt es zwar nie aus; aber sanfte, süße, den Nachhall weckende, zärtlichklagende und die Lücken der Saiteninstrumente ganz ausfüllende Töne liegen im Umfange des Horns. Die Deutschen haben auch dieses Instrument zur höchsten Vollkommenheit gebracht; sie haben ihm Klappen gegeben; haben die Mitteltöne durch den Griff in Becher erfunden; ja, sie machten sogar Maschinenhörner, wo man bloß durch Einsätze in allen Tönen der Musik auf der Stelle begleiten kann. Auch hat es nie unter einem Volke stärkere Waldhornisten gegeben, als unter den Deutschen. Unsere edle Nation brauchte dieß

Instrument sehr frühe zur Jagd; daher es auch den Namen Waldhorn bekam. Schon zu den heidnischen Zeiten kommt in den Schriften der Name Jagdhorn so oft vor, daß man nicht zweifeln darf, die Deutschen haben das Horn schon vor Carl des Großen Zeiten gekannt. Man findet sogar in den sächsischen Annalen Abbildungen von den Waldhörnern der Altdeutschen, die mit unsern heutigen ganz übereinkommen. Ja, die alten Deutschen verfertigten Waldhörner aus Stein, und zwar mit solcher Kunst und solchem Verständniß des Tons, daß es schwer halten würde, selbige noch heut zu Tage nachzuahmen.

Der Umfang des Waldhorns ist viel weiter, als der Umfang der Trompete. Weil es nicht so schmettert und rast, so fallen die Mitteltöne B, A, F, D, nebst den untern Abstufungen, nicht so grell aus, wie bei der Trompete: daher sind diese Töne, die eigentlich gar nicht im Umfange des Waldhorns liegen, so unaussprechlich süß und eindringend für das Herz des fühlbaren Hörers. Das Waldhorn ist eigentlich nicht sogar schwer zu blasen, und es gehört weit weniger Lungenkraft dazu, als zur Trompete. Allein mich dünkt, der wahre Waldhornist muß weit mehr Genie besitzen, als der Trompeter.

Der Ton dieses Instruments, sein Umfang und die Lieblichkeit, wodurch besonders das Waldhorn alle Lücken der Musik ausfüllt, haben es mit Recht durch ganz Europa empfohlen. Das Waldhorn, menschlich gedacht, ist ein guter ehrlicher Mann, der sich eben nicht als Genie, sondern als empfindsame Seele, fast allen Gesellschaften em-

pfiehlt. Was das Bewundernswürdigste ist, so bringt eben dieß Instrument, vorzugsweise vor allen andern, die größte Wirkung auf die Thierwelt hervor. Ein Wald voll Thiere stutzt und horcht, wenn das volltönende Horn angeblasen wird. Die Hirsche legen sich an den Quell und lauschen; die Frösche selber schlüpfen an die Luft; und die Schweinmutter legt sich dabei in süßen Schlaf, und läßt sich von ihren Ferkeln unter Dreiachtels-Takt die Zitzen aussaugen. Die Jagdmelodien, die durch ganz Europa erfunden worden, haben daher die unaussprechliche Wirkung, daß sie nicht nur jedem Menschengefühle zur Jagdzeit, sondern sogar auch den Thiernaturen in allen Scenen der Jagd angemessen sind. Wie groß ist die Seele des Menschen! Ein Hornstoß befehligt die Hunde, daß sie in den schaurigen Forst stürzen; dem Zahn des Ebers, dem bohrenden Geweih des Hirsches und der List des Fuchses trotzen. Aber eben dieß allgebietende Horn, in sanftern Tönen vom Waldhügel herabschallend, macht auch, daß sich der Hirsch am Moosquell lagert, und mit hoch aufgerichtetem Geweih die Töne gleichsam zu verschlingen scheint.

Das Horn ist also ein Instrument von erster Bedeutung, weil ihm Menschen und Thiere horchen. Der Grund davon ist seine Volltönigkeit und Mittelschwebung, wodurch es sich den meisten Geschöpfen annähert. Nur was heult, kann das Horn nicht ertragen, weil dieß wehklagende Instrument das Heulen zu erregen pflegt.

Die Theorie des Horns ist heut zu Tage von den ersten Meistern ins Licht gesetzt worden. Man hat sogar ein treffliches Buch über das Wald-

horn, welches 1764 in Dresden mit den herrlichsten Probestücken herauskam.

Trefflicher Ansatz, geflügeltes Zungenspiel, richtige Intonation, lange anhaltender Athem, und süßmelancholisches Gefühl müssen den Waldhornisten bilden.

Der Jagdhornist lärmt und weckt Jäger und Wild auf. Sein Styl ist abgestoßen, und immer im ungleichen Takte hüpfend. Der Hornist im Tempel weint, zieht die Noten aus voller Seele, und beseelt durch seinen Hauch gleichsam die ganze Instrumentenbegleitung. Im Concert= und Opernsaale ist der Waldhornist zu unzähligen Ausdrücken zu gebrauchen. Er wirkt in der Ferne, wie in der Nähe. Lieblichkeit, und wenn man so sagen darf, freundschaftliche Traulichkeit, ist der Grundton dieses herrlichen Instruments. Zum Echo ist nichts fähiger und geschickter, als das Horn. Einem Componisten ist mithin das Studium dieses Instruments im hohen Grade zu empfehlen. Agricola, Jomelli und sonderlich Gluck gebrauchen es mit durchdringender Kraft und Wirkung.

Die Posaune.

Dieses Instrument ist ganz kirchlich, und verbreitet sich in drei Zweige, in die Alt=, Tenor= und Baßposaune. Es ist eigentlich eine Trompete, nur mit dem Unterschiede, daß durch Hin= und Herschieben alle fehlenden Töne hervorgebracht werden können. Das Instrument ist uralt, und, wie es scheint, eine Erfindung der Juden: denn schon im alten Testamente kommen Bemerkungen vor von Tonveränderungen auf blasenden Instrumenten; und diese lassen sich außer der Posaune

nicht denken. Jedes blasende Instrument hat nicht mehr und nicht weniger Töne, als das Kuhhorn. Was über den vollen Accord geht, ist außer dem Bezirke seines Wirkungskreises. Die Gebrechen der Natur müssen also durch Erfindungen der Kunst ersetzt werden. Dieß geschah bei der Posaune, wodurch das Ein- und Ausziehen alle möglichen Töne hervorgebracht werden können. Der rechte Arm befiehlt durch Schieben dem Hauche, und lenkt so den ganzen Harmoniesturm der Posaune. Dieß Instrument ist durch Jahrtausende nie profanirt worden, sondern immer gleichsam als ein Erbtheil dem Tempel Gottes geblieben. Man hing die heilige Posaune am Pfosten des Tempels auf, ließ sie nur an Festtagen tönen, oder gebot ihr, den Flug des Kirchengesangs zu tragen. Aber in unsern Tagen hat man sie zum Operndienste entweiht; und die Posaune ist nicht mehr ein Eigenthum des Gottesdienstes. — Man gebraucht sie nun auch mit großem Effekt bei den Chören großer Opern.

Der Ton der Posaune ist durchschneidend, und weit dicker als Trompetenton; liegende Noten können auf keinem Instrumente der Welt so ausgedrückt werden, wie auf diesem.

Man hat jetzt nicht nur Kirchengesänge für die Posaune gesetzt, sondern auch Concerte, Sonaten, Solis; und dieß immer mit bewundernswerther Wirkung. Die Katholiken in Deutschland allein begünstigen indeß dieß Instrument noch, und wenn nicht in Wien Rath geschafft wird *), so müssen

*) Auch hier hat Mozart Rath geschafft, und man findet seit ihm in den meisten neuern Opern Posaunen angebracht.

wir fürchten, solches allmälig ganz zu verlieren. —

Die Theorie der Posaune ist schon vor dreißig Jahren von Haider zu Dresden in ein so helles Licht gesetzt worden, daß man kaum noch etliche Grundsätze hinzusetzen kann. Da sie heutiges Tages so gewaltig verabsäumt wird, und man nur armseligen Zinkenisten die Ausübung überläßt; so sollten unsere Musiklenker vorzüglichen Bedacht darauf nehmen, dieß göttlich autorisirte Instrument wieder zu wecken; Genies für sie zu beflügeln, und dadurch der Posaune den Donnerton wiederzugeben, den sie zu Salomos Zeiten hatte. Inzwischen gibt es doch noch jetzt, sonderlich in Sachsen und Böhmen, treffliche Posaunisten.

Ausgemacht aber ist es, daß der Posaunenton ganz für die Religion und nie fürs Profane gestimmt ist.

Der Zinke.

Ein äußerst schneidendes und wie ein Schwert die zahlreichsten Gemeinden durchdringendes Instrument. Es ist aber so schwer für die Brust zu blasen, weil der Hauch nur durch eine ganz kleine Oeffnung hineingebracht wird, daß sich schon mehr als ein Zinkenist Schwindsucht und Tod damit zugezogen hat. Schwerlich gibt es ein die Gesundheit so angreifendes Instrument, wie dieses. Das mag wohl Ursache seyn, warum sich so wenige Menschen bis zur Meisterschaft darauf legen.

Der Zinke ist ein aus Elfenbein, oder aus hartem Holz verfertigtes Instrument. Es hat sechs Löcher und keine Klappe, auch ist es der Bequem=

lichkeit wegen gekrümmt. Seine Scale ist folgende:

D. e. f. g. a. b. h. c. D. e. f. g.
a. h. c. d.

Meister treiben es noch höher; auch hat es alle in dieser Scale liegende Halltöne.

Die Applicatur ist sehr schwer, und geht ganz von der Flöte und von der Hoboe ab. Mit einem Wort, es gibt kein blasendes Instrument, was an Schwierigkeit des Ansatzes sowohl, als der Applicatur dem Zinken gleich käme.

Die Entstehung desselben haben wir außer Zweifel den Juden zu danken. Man findet in großen Kunstkabinetten noch viele jüdische Zinken, welche, die rohe Ausarbeitung weggerechnet, den unsrigen völlig ähnlich sind.

Auch die Griechen scheinen mit dem Zinken bekannt gewesen zu seyn, wie man aus einer glaubwürdigen Abzeichnung des Paters Martini ersieht. — Von jeher hat man den Zinken bloß, oder doch meisten Theils zum Gottesdienste gebraucht. Man hat ihn mit Posaunen, Hörnern und der Orgel begleitet, wodurch die größte Gemeinde im Ton erhalten werden kann. Gluck hat ihn nun auch in den Chören der Oper anzuwenden gesucht, und zwar mit großem Erfolg. — Die Zinkenisten muß man heutiges Tages nur noch in Deutschland aufsuchen; denn nur hier gibt es noch Lungenflügel, welche dieß schwere Instrument auszuhalten vermögen. Sie sind sogar unter uns eine Zunft geworden, und ihr Amt ist: sowohl den Choralgesang in der Kirche zu begleiten, als auf den Thürmen, durch Abblasung geistlicher Lieder und

kurzer Sonaten, die Andacht eines Orts zu wecken. Unter so vielen Zinkenisten findet man freilich Einige, die es verdienten, aus dem Staube gezogen zu werden. In Rothenburg an der Tauber gab es beinahe ein halbes Säculum hindurch Zinkenisten, worunter sonderlich die Gebrüder Zahn waren, welche durch ganz Deutschland als die ersten Meister in Zinken berühmt wurden. Manche treffliche Zinkenisten haben sich in dieser Schule gebildet. Ein Nachkömmling von diesen Zahn's wurde wegen seiner Stärke im Zinken nach Rußland berufen, wo er sich am Hofe des unglücklichen Peters III. einen solchen Reichthum erwarb, daß er jetzt auf einem Landgute das gemächlichste Leben führt.

Da unsere große Nation leider immer schwächlicher zu werden beginnt, so sehe ich eben keine günstigen Aussichten für dieß schwere und herrliche Instrument vor mir.

Hoboe.

Dieß Instrument ist eine ganz neue Erfindung, etwa achtzig, höchstens hundert Jahre alt. Die Franzosen brauchten es zuerst, obwohl in einer sehr unvollkommenen Gestalt, bei ihren Regimentern; begleiteten es mit Horn oder Trompete, und erweckten dadurch die Aufmerksamkeit von ganz Europa. Kaiser Peter der Große brachte die Hoboe mit vielen französischen und deutschen Hoboisten nach Rußland, und führte sie bei allen regulären Regimentern ein.

Der berühmte Künstler Tenner in Nürnberg verbesserte das Instrument, indem er Klappen an-

brachte, wodurch noch mehrere Töne darauf hervorgebracht werden konnten. Seitdem ist es zu allen Arten von Musik gebraucht worden, und treffliche Genies haben es zu einer solchen Höhe und Delicatesse gebracht, daß es nun ein Liebling der musikalischen Welt geworden ist.

Sein Umfang geht vom Alt D, auch vom C aus, bis ins obere C. Die neuesten Meister haben noch das drei gestrichene D, E und F hinzugethan. Der Ton der reinen Hoboe nähert sich in der Höhe sehr der Menschenstimme; in der Tiefe aber hat sie noch viel Gänsemäßiges; daher man ihr durch Sortinen den Gänseton zu nehmen gesucht hat. Am besten aber ist es, wenn der Meister seinen Hauch so in der Gewalt hat, daß er den tiefen Tönen dadurch ihre Unannehmlichkeit abringt. Die Deutschen haben in der Hoboe, wie überhaupt in allen blasenden Instrumenten, jetzt die größten Meister. Auch die Welschen und Franzosen haben die Hoboe ungemein studiert, wodurch sie nothwendig in einer Kürze zu der erwähnten Vollkommenheit emporsteigen mußte.

Zu diesem Instrumente wird viel Gefühl, und besonders die feinste Lenkung des Hauchs erfordert. Wer nicht etliche Takte hindurch Meister von seinem Athem ist, wer den geringsten Schaden an seiner Brust leidet, der wage sich ja nicht an die Hoboe.

Clarinett.

Ist eigentlich eine Alt-Hoboe. Dieses Instrument ist noch viel jünger, als die Hoboe selbst; erst seit vierzig Jahren kennt man es in Deutsch-

land. Der Charakter desselben ist: in Liebe zerflossenes Gefühl, — so ganz der Ton des empfindsamen Herzens. Wer das Clarinett wie Reinecke spielt, scheint an das ganze menschliche Geschlecht eine Liebeserklärung zu thun. Der Umfang des Instruments ist eben nicht groß; was aber in seinem Gebiete liegt, drückt es mit unbeschreiblicher Anmuth aus. Der Ton ist so süß, so hinschmachtend; und wer die Mitteltinten darauf auszudrücken vermag, darf seines Siegs über die Herzen gewiß seyn.

Dieses Instrument wird heut zu Tage immer vollkommener. Zu Nürnberg, München, Berlin und Wien werden die besten Clarinette in Europa verfertigt. Je härter das Holz ist, desto stärker der Ton. Wer Ohr für die Tonkunst hat und ein gefühlvolles Herz, der kann dieß Instrument leicht lernen. Im Satze hat es mit dem Umfange des Waldhorns viel Aehnliches.

Das englische Horn.

Eine ganz neue Erfindung der Engländer, desto wichtiger, weil es das einzige Instrument ist, welches die Britten erfanden. Sicher sind sie durch die Hoboe auf dieß Instrument verfallen. Es hat eine große weite Krümmung, sechs Löcher und verschiedene Klappen. Die Form hat ihm den Namen Horn gegeben, der mir aber sehr unschicklich vorkommt, weil man nach dem Idiom unserer Sprache nichts Horn zu nennen pflegt, als was aus Horn gemacht ist.

Der Ton dieses Instruments liegt im Gebiete des Alts und des Tenors, und berühret oft die

Grenze des Baritons. Zum Ausdruck der Schwermuth und tiefen Melancholie schickt sich das englische Horn trefflich; man hört es ihm gleichsam an, daß es eine brittische Erfindung ist. Bei einem solchen Horn, von der Harmonika begleitet, läßt sichs bequem erschießen — sagt Burnei.

Die Behandlung dieses Instruments ist sehr schwer, weil die vielen Klappen Schwierigkeiten in der Applicatur verursachen. Man bedient sich desselben erst seit kurzem und zwar mit wichtigem Erfolge bei den Opern und Kirchenmusiken. Wenn der Tonsetzer das englische Horn seinem Zwecke gemäß eintreten läßt, und wenn er ihm nie eine fremde Sprache leiht, so kann er mächtige Wirkungen damit hervorbringen. Der Umfang des Instruments ist jetzt noch nicht so groß, es läßt sich aber hoffen, daß ihn erfinderische Köpfe in kurzem ausdenken werden.

Die Flöte.

Dieses Instrument theilt sich in mehrere Aeste: in die gerade Flöte und in die Querflöte; in die größere und in die kleinere, worunter alle Arten derselben begriffen sind, als: die Markpfeife, klein und schreiend; die Hirtenpfeife, etwas größer und ländlich.

Die Flaute doulce.

Eine Flöte, ungefähr eine Elle lang, von hartem Holz gemacht. Sie hat sechs Oeffnungen und den französischen Baßschlüssel. Der Ton ist äußerst leise und melancholisch. Ihr Umfang enthält kaum zwei Octaven. Diese Flöte leidet nur eine sehr

matte Begleitung, und sie kann ihrer Natur wegen nur bei Trauermusiken, bei Ständchen oder Nachtmusiken gebraucht werden. Der allzu leise Ton und der geringe Umfang des Instruments hat es heut zu Tage beinahe aus der Mode gebracht: man hört es weder in der Kirche, noch bei Concerten mehr. Ehemals, ehe die Querflöte aufkam, wurde es besonders in Deutschland ungemein getrieben; man blies damit zwei dergleichen Flöten, und begleitete sie mit einem Flötenpasse, einem Instrument, das fast einem Fagott ähnlich sieht, und oben durch eine messingene Röhre angehaucht wird. Ein solches Trio klang nicht übel, nur war es zu einschläfernd, und schien dem deutschen Geiste nicht recht anzupassen.

Das kleine Flagiolett

ist ein ganz kleines Flötchen, womit man den Vogelsang nachahmt, und die Vögel selbst abrichtet. Das größere braucht man an schicklichen Orten, z. B. in Opern, wo diese Flöten ungemein gut lauten.

Die Querflöte.

Eine äußerst wichtige Erfindung der neuern Zeiten, wenn man nicht mit Einigen behaupten will, Apollo und Marsias hätten ihren Streit auf dieser Flöte geführt. Aus einigen Anzeichen scheint es auch wirklich, daß die Griechen eine Art Querflöten gekannt haben. Der verzerrte Mund, welchen dieß Instrument hervorbringt, und den die Griechen so oft ahndeten, läßt sich bei den geraden Flöten nicht so denken, wie bei der Querflöte. Al=

lein wenn sie auch gleich eine solche Flöte gehabt haben sollten, so ist sie doch von der unsrigen weit verschieden gewesen. Sie wußten nichts von Semitonien, von Seitenklappen; und der Umfang ihrer Flöte hatte nach dem Zeugniß Plutarch's etwa sieben bis acht Töne, dahingegen die unsrigen zwanzig und mehrere zählen. Unsere Querflöte ist sicher eine deutsche Erfindung. Zu Anfang dieses Jahrhunderts hat ein Meister in Nürnberg zuerst ein solches Instrument geliefert. Seine zwei Söhne, die helle musikalische Köpfe waren, legten sich darauf, reisten mit ganzen Kisten solcher Instrumente in Europa herum, und brachten einen Gewinn von Tausenden zurück*).

Diese Gebrüder hießen Tenner, und ihre Flöten sind in aller Welt berühmt. Sie drangen bis nach Constantinopel und Ispahan, ja sogar durch die Missionärs bis nach China, ob sich gleich die Chineser für Erfinder dieses Instruments ausgaben. Jetzt werden auch in Frankreich, Italien, England und in vielen deutschen Städten vortreffliche Querflöten gemacht, meisten Theils aus Holz und Elfenbein; denn die man aus Porzellan und Silber versuchte, wollten den Künstlern nicht behagen.

Der Ton dieser Flöte ist dick, voll und rein, voll Zärtlichkeit und Anmuth. Ländliche unverdorbene Natur, arkadisches Schäfergefühl, mit einem Wort, die musikalische Ekloge und Idylle gehören für die Flöte. Der Umfang dieses Instruments

---

*) Ihr Gewinn war so groß, daß sie sich Rittergüter davon kauften, und noch Tausende übrig hatten.

geht vom tiefen Discant D, wozu Einige noch das tiefe C fügen, bis ins drei gestrichene A. In diesem Umfange liegen alle Semitonien, und die tiefen, mittlern und höhern Töne können gleich rein hervorgebracht werden. Mittelst der Seitenklappen, welche Tacet erfand, trägt man nun auch die in einer kritischen Lage schwebenden Töne, z. B. B, F, und andere, mit der äußersten Reinigkeit vor. Die größten Fürsten, wie Friedrich der Große, und der Churfürst Carl Theodor von Pfalzbaiern, haben dieß Instrument zu ihrem Lieblinge gewählt und die trefflichsten Flötenspieler an ihren Höfen unterhalten. Die Applicatur des Instruments hat Quanz ins volle Licht gesetzt und ein Meisterwerk darüber geschrieben.

Die Flöte ist jetzt in allen Arten der Tonkunst unentbehrlich geworden. Man braucht sie in der Kirche, bei Singspielen, Concerten und Tänzen; zum Solo und zur Begleitung, und dieß stets mit herrlichem Erfolg. Der reine und glasartigtönende Ansatz dieses Instruments ist schwerer, als man glaubt. Es gehöret eine ungemein gesunde Brust dazu, weil es anhaltenden, stäten und immer fluthenden Athem erfordert. Die untern Töne müssen brausen; die obern lieblich dahin schweben. Das Portamento, Mezzotinto und andere musikalische Verzierungen können meisterhaft auf der Flöte ausgedrückt werden. Da man sie leichter als ein anderes Instrument überall mit sich herumführen kann, so ist dadurch heutiges Tages die zahllose Menge von Dilettanten auf der Flöte entstanden. Allein ich behaupte, daß die obengedachten Schwierigkeiten des Ansatzes diesen Enthusiasmus bald abküh-

len und einem andern Instrumente Raum machen werden.

Die Querpfeife.

Die nun ganz militärisch geworden, verdient wegen ihrer Unvollkommenheit kaum hier angeführt zu werden. Diese schreiende, lärmende Pfeife ist ganz für den Soldaten und seine Janitscharenmusik geschaffen. Sie durchschneidet die brausende Trommel glücklich, aber nur in den höhern Tönen; in den tiefern wird sie vom Wirbel verschlungen. Auch sind die tiefen Töne der Querpfeife so unrein, daß sie kaum auszustehen sind. Ein guter Querpfeifer bleibt also immer in der Höhe, um die kränklichen Töne der Tiefe zu vermeiden.

Die Schallmei.

Ein Clarinett im Kleinen, und höchst wahrscheinlich die Mutter unsrer heutigen sanften Hoboe. Dieß Instrument kannten ehemals nur die Schäfer: aber seine treffliche Wirkung machte es bald so beliebt, daß es in die ersten Gesellschaften eingeführt wurde. Der Ton desselben hat so viel Interessantes, Eigenthümliches, unendlich Angenehmes, daß die ganze Scale der Tonkunst eine merkliche Lücke hätte, wenn dieß Instrument verloren ginge. Es ist gesellschaftlich, lieblich, für Menschen und Thiere empfänglich, und hat einen Ton, den alle übrigen Instrumente nicht haben. Die großen Tonkünstler haben es daher bald eingesehen, daß die Schallmei eine wichtige Tinte im Gemälde der Tonkunst sey.

Telemann brachte sie zuerst in den heiligen

Chor der Kirchenmusik, und Gluck hat sie öffentlich als ein episodisches Instrument für die Oper authorisirt. Die Punkte, wo es eintritt, müssen äußerst genau markirt werden; denn es hat eine so eigenthümliche Farbe, daß sie nur der wahre Kenner bemerkt. Der Umfang des Instruments enthält sechzehn Töne, die unter den Lippen des Meisters tief und hoch wirken können. Unstreitig hat die Schallmei Anlaß zur Erfindung der Hoboe und des Clarinetts gegeben; denn die Schallmei war Jahrhunderte schon da, ehe man den Namen Hoboe und Clarinett kannte.

Ehemals brauchte man dieses Instrument bloß im Kriege, die weit kriegerische Pfeife hat es aber verdrängt. Die Schallmei wirkt in der Nähe, nicht in der Weite; und dieß ist der Grund, warum die Querpfeife darüber gesiegt hat.

Der Fagott.

Neue Erfindung, von allgewaltiger Wirkung. Dieß Instrument ist ein Zweig vom Serpent, der bekanntlich einen so starken Ton hat, daß er in verschiedenen französischen Kirchen die Stelle der Orgel vertritt. Auf den Feldzügen des Marschalls von Luxemburg bemerkte man zuerst Fagotts, woraus man schließen kann, daß die Franzosen Erfinder dieses wichtigen Instruments sind. Da Hauchtöne wieder von Hauchtönen begleitet werden müssen, so ist für Hoboen, Clarinette, Trompeten und Waldhörner kein besseres Baßinstrument zu erdenken, als der Fagott.

Dieses Instrument hat in unsern Tagen eine große Rolle gespielt. Nicht nur hat man es zur

Begleitung der wichtigsten Stücke auf der Orgel, dem Theater und der Kammer gebraucht, sondern auch so zum Solospielen hinaufgestimmt, daß jetzt der Fagott mit den ersten Instrumenten der Welt wetteifert. Im Solo hat der Fagott den reinsten Tenor; er versenkt sich in die äußerste Tiefe, und hat daselbst etwas drollig Moquantes; dann steigt er wieder ins Tenor F, und durch Kunst noch weiter empor ins hohe Tenor F, und glänzt auch in der Höhe, wie er in der Tiefe geglänzt hat: die Scale dieses Instruments ist also folgende (wohl gemerkt, daß alle Baßinstrumente von unten auf gerechnet werden).

Contra B, dieß ist seine äußerste natürliche Vertiefung; Kunst bringt noch tiefere Töne hervor.

h, hat es durch Schwebung.

C, *cis*. *D*, *dis*. *E*, *ais*.

F, *fis*. *G*. *gis*. *A*, *ais*. auch *as*.

B, *h*. *C*, *cis*.

D, *dis*. *E*, *ais*.

F, *fis*.

G, *gis*.

höchstens noch das Alt *A*.

Dieß Instrument wird zu Nürnberg mit vieler Vollkommenheit verfertigt; doch haben die Pariser Fagotte noch einen merklichen Vorzug.

Es erfordert den vollsten Athem, und einen so gesunden und männlichen Ansatz, daß nur wenige Menschen schon der Organisation nach fähig sind, es bis zur Meisterschaft zu spielen. Ob es gleich die Franzosen erfanden, so haben doch die Deut-

schen auf diesem Instrumente die größten Meister hervorgebracht. Man hat es lange nur zur Begleitung gebraucht; wir Deutsche aber waren die ersten, ihm auch das Solo abzuringen, und zwar mit solchem Glücke, daß jetzt der Fagott unter die ersten Soloinstrumente der Welt gehört. Der Ton des Instruments ist so gesellschaftlich, so lieblich geschwätzig, so für jede unverdorbene Seele gestimmt, daß der letzte Tag der Welt gewiß noch viel tausend Fagotte unter uns antreffen wird. Der Fagott schmiegt sich in alle Formen; er begleitet Kriegsmusik mit männlicher Würde; er läßt sich im Kirchensaale mit Majestät hören; trägt die Oper; räsonnirt mit Weisheit im Concert; gibt dem Tanze Schwingen; und ist alles, was er seyn will.

Die Pauke.

Ein Zweig der Trommel. Kühn war der Gedanke des Menschen, Esel zu tödten, ihre Haut zu gerben und ihr Töne zu entlocken. Im grauesten Alterthum, schon unter den Phöniciern, Aegyptiern, Juden, Karthaginensern, Griechen und Römern trifft man Pauken an, wie aus allen Denkmalen dieser Völkerschaften erhellt. Schrecklich und wahr ist der Gedanke, daß Rache den ersten Stoff zur Erfindung der Trommel hergab. Mein Feind ist todt! dachte ungefähr ein Barbar; aber auf seinem Felle will ich mich noch tummeln. Er that es; und seine menschlicheren Nachahmer wählten Eselshäute. Kriegerischer Ton ist der einzige Charakter dieses Instruments: daher gibt es auch wenige Völker in der Welt, welche die Trommel

nicht kennen. Forster traf auf seiner Reise um die Welt, sogar unter den Tahitanern, Ottahitanern und Irokesen Trommeln oder Pauken an, die sie theils im Kriege, theils in kleinerer Form zum Tanze gebrauchen.

Die Trommel

hat auch wirklich so etwas Wildes, Tosendes, zum Streit Erweckendes, und durch seine weithallende Stärke zum Singnalisieren so etwas Eigenthümliches, daß sich schwerlich ein anderes Instrument zu dieser Absicht denken läßt. Da sich das Crescendo und Decrescendo, da sich das Wirbeln, Brausen, Toben und Ineinanderströmen der Töne auf der Trommel im höchsten Grade ausdrücken läßt, so muß der Tambour etwas mehr haben, als Uebung.

Der Pauker ist ganz musikalisch; er muß sich nach Noten und dem Taktschlag richten. Man kann die Pauken durch alle Töne stimmen, und Wunder damit hervorbringen, wenn man äußerste Habilität der Arme mit raschem, immer gegenwärtigem Geiste zu verbinden weiß.

Wir besitzen ein sehr schönes Buch von der Pauke, welches Hauber, Hofpauker in Dresden, im Jahre 1768 herausgab. Das Instrument wird im Kriege, in der Kirche und in der Oper gebraucht. Nur im traulichen Privatconcert ist es unerträglich.

Bekanntlich werden nun auch die Trommeln bei gut organisirten Janitscharenmusiken, so wie die Pauken nach Noten gespielt.

Die türkische Musik,

welche seit vierzig Jahren auch in Deutschland be:

verschiedenen Regimentern eingeführt wurde, hat auch das Studium der musikalischen Instrumente der Türken veranlaßt. Der Charakter dieser Musik ist so kriegerisch, daß er auch feigen Seelen den Busen hebt. Wer aber das Glück gehabt hat, die Janitscharen selber musiciren zu hören, deren Musikchöre gemeiniglich achtzig bis hundert Personen stark sind; der muß mitleidig über die Nachäffungen lächeln, womit man unter uns meist die türkische Musik verunstaltet.

Als man dem türkischen Gesandten in Berlin, Achmet Effendi zu Ehren, ein türkisches Concert aufführte, schüttelte er unwillig den Kopf, und sagte: Ist nicht türkisch! — Seitdem aber hat der König von Preußen wirkliche Türken in seine Dienste genommen, und die wahre türkische Musik bei einigen seiner Regimenter eingeführt. Auch zu Wien unterhält der Kaiser ein treffliches Chor türkischer Musikanten, die der große Gluck bereits in den Opern gebraucht hat.

Die Instrumente zu dieser Musik bestehen in Schallmeien, welche die Türken meisten Theils, um den Ton zu schärfen, aus Blech verfertigen; aus krummen Hörnern, die im Ton fast an unsere Baßhörner gränzen; aus einem großen und einem kleinen Triangel; aus dem sogenannten Tambourin, wo das Schütteln der Schellen, die bei den Türken von Silber sind, große Wirkung thut; und aus zwei Becken vom feinsten Bronce, oder Glockenspeise, die taktmäßig an einander geschlagen werden; endlich aus zwei Trommeln, wovon die kleinere immer wirbelt und fluthet, die große aber gedämpft, und unten mit einer Ruthe gestäubt wird.

Wie original, wie einzig sind hier die Töne zusammen gesucht! Die Deutschen haben diese Musik noch mit Fagotten verstärkt, wodurch die Wirkung noch um ein Großes vermehrt wird. Auch Trompetenstöße lassen sich dazwischen gut anbringen. Kurz, die türkische Musik ist unter allen kriegerischen Musiken die erste, aber auch die kostbarste, wenn sie so vollkommen seyn soll, als es ihre Natur und ihr heroischer Zweck erheischt. Da die türkische Musik nicht nach Noten, sondern blos aus dem Gedächtniß spielt (denn nur wir Deutsche haben angefangen, sie in Zeichen zu setzen), so läßt sich von ihrer Theorie nichts weiter sagen, als daß Ohr und Uebung ihre Vollkommenheit allein entscheiden: Sie liebt bloß den Zweiviertelstakt, wiewohl wir auch sehr glückliche Versuche mit andern Takten gemacht haben. Indessen erfordert keine andere Gattung von Musik einen so festen, bestimmten und allgewaltig durchschlagenden Takt. Jeder Taktstrich wird durch einen neuen männlichen Schlag so stark conturirt, daß es beinahe unmöglich ist, aus dem Takte zu kommen. F *dur* und B *dur* scheinen die Lieblingstöne der Türken zu seyn, weil in diesen der Umfang aller ihrer Instrumente am genauesten zusammenläuft. Inzwischen haben wir Deutsche auch glückliche Proben mit D *dur* und C *dur* angestellt, woraus die große Wichtigkeit der türkischen Musik erhellet.

Außer den gedachten Instrumenten gibt es noch verschiedene, die eben nicht für ganze Concerte, sondern bloß für Gesellschaften erfunden sind. Un=

ter diese gehören vorzüglich die Reiseorgel, oder Tragorgel, die heutiges Tages eine solche Vollkommenheit erreicht hat, daß auf einer Walze oft zehn bis sechzehn Stücke gesteckt werden können. Die kleinern Flagioletten-Instrumente, womit man Vögel abrichtet, gehören nur in einem niedrigern Grade in eben diese Sphäre. Da hier alles Mechanismus ist und der Zephyrgriff des Genies gar nichts dazu beiträgt; so gehören diese Instrumente nicht in den Gesichtskreis der Aesthetik.

Man hat das Mundblättchen in unsern Tagen zu einer solchen Vollkommenheit emporgetrieben, daß man die ersten Hoboenconcerte damit wegbläst. Auch gibt es Menschen, die bloß mit der Zunge und den Lippen alle Instrumente nachahmen. Man bläst auf den Hutecken; man bildet mit nassen Fingern den Baß auf dem Tisch oder Stocke; man pfeift durch die Nase; man nöthigt gleichsam der ganzen Natur Töne ab.

Die Maultrommel

wurde wegen ihres unmerklichen Nachhalls und wegen der schnarrenden Zunge, die diesen Nachhall verschlingt, nur unter die niedrigsten Classen der Menschen verdammt. Aber was vermag der Mensch nicht! Man spielt jetzt Sonaten, Variationen, und was man will, auf der Maultrommel. Ja man hat sogar gefunden, daß der Nachhall dieses verachteten Instruments unter die delicatesten Töne der Welt gehöre. Könnte man diesem Nachhalle mehr Umriß geben und sie in die Schranken der Melodie einleiten, so würde die Maultrommel geadelt werden müssen. Vielleicht aber

steht noch ein Genie auf, das die Schwingungen der Maultrommel scharf conturiret und mit der Zunge beschränkt: dann hat man ein Instrument, das unter allen nächtlichen Instrumenten das erste ist. Man denke sich den feinsten Tonnachhall, mit allen Winkelzügen aufs genaueste bestimmt; so denkt man die Maultrommel in ihrer Vollkommenheit.

So hoch es der musikalische Geist in der Erfindung seiner Werkzeuge hinauftrieb, so lassen sich doch sehr leicht noch weit mehrere musikalische Instrumente gedenken. Das Holz und alle Metalle, die Stahl-, Messing- und Darmsaiten, Stein, Silber und Porzellan haben noch unzählige Empfänglichkeiten für Töne. Nicht einmal alle Formen für musikalische Instrumente sind erschöpft. Man findet in scharf beobachtenden Reisebeschreibern so viel neue, bei uns unbekannte Instrumente bemerkt, daß nur noch ein Schöpfergeist dazu gehört, auch die Erfindungen der Wilden unter uns zu veredeln.

Vom Gesang.

Dieß ist unstreitig der erste Artikel in der ganzen Tonkunst, die Achse, um die sich alles dreht, was Melodie, Modulation, Harmonie heißt. Alle Instrumente sind nur Nachahmungen des Gesangs; der Gesang sitzt als König auf dem Throne, und ringsum beugen sich alle Instrumente als Vasallen vor ihm.

Die Menschenstimme

ist ganz natürlich Urton und alle übrigen Stimmen der Welt sind nur ferner Nachhall dieser göttlichen Urstimme. Die Menschenkehle ist das erste, reinste, vortrefflichste Instrument in der Schöpfung. Ein natürlich schönsingendes Bauernmädchen rührt mehr, als der erste Violinist der Welt. Es kommt mithin außerordentlich viel darauf an, das Gesanggenie zu kennen und selbigem die gehörige Bildung zu geben. Wer ohne Anleitung rein singen kann; wer jeden gegebenen Ton gleich genau trifft; wer Prime und Sekunde ohne Anleitung anzugeben weiß; wer eigene, aus seinem individuellen Charakter genommene Manieren hat; wer, und die Hauptsache ist dieß, eine klare, viel umfassende Stimme hat: der ist ein Singgenie.

Der große Porpora pflegte zu sagen: Zu einem vollkommenen Sänger gehören hundert Eigenschaften. Neunundneunzig rechne ich zur Stimme allein, und die hundertste nenne ich Theorie. Eine äußerst tiefe und treffende Bemerkung! Wer eine vortreffliche Stimme hat, darf nur Noten lesen lernen; nur vorzügliche Musik hören, so ist er Alles, was er seyn will; ja auch ohne Noten und Nachäffung fremden Geschmacks wird er alle Gesellschaften entzücken. Ein Singgenie muß also mit der äußersten Feinheit behandelt werden, und nur ein echter musikalischer Kopf kann demselben Unterricht geben. Ein trockener Schulmeister verbildet den herrlichen Grundstoff, wischt Urtöne hinweg und heult dem Schüler oder der Schülerin seine eignen schlechten Töne vor. Zu einem Sangmeister werden folglich die größten musikalischen Eigenschaften erfordert. Er muß erfinden, tief fühlen, correct setzen und mit vieler Weisheit unterrichten können.

Die Solfeggi oder Singübungen geben der Stimme die gehörige Ausbildung und machen gleichsam von der Singleiter, die in Wolken dunkel stand, jede goldene Sprosse sichtbar. Die Einrichtung dieser Solfeggi's ist daher von äußerster Wichtigkeit und verdient auf Grundgesetze zurückgeführt zu werden. Hier sind die unveränderlichen Gesetze derselben:

I. Der Sänger studire zuerst aufs Genaueste seine Leiter und wiederhole sie Morgens und Abends mit der strengsten Gewissenhaftigkeit.

II. Er lerne vorzüglich stehende Töne oder weiße Noten aufs Pünktlichste ausdrücken; werde Meister

vom Schwellen und Sinken, vom Wachsen und Sterben der Töne.

III. Dann erlerne er erst in Achteln oder simpeln Tönen emporsteigen, ungefähr in den Abstufungen von Sekunden.

IV. Alsdann lerne er Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, Octaven und mehrere Weiten mit dem gehörigen Portamento oder Träger ausdrücken.

V. Nach diesem übe er sich in laufenden Passagen, damit seine Kehle schlüpfrig und nach der Kunstsprache roulant wird.

VI. Die Nüancen der Empfindungen lassen sich zwar nicht ganz genau bestimmen, denn wer kein Herz hätte, würde auch nie gefühlvoll singen lernen. Aber dem Schöpfer sey Dank! jeder Mensch hat ein Herz, und der ist ein Stümper, der die Cordialsaiten auch auf dem dumpfsten Instrument nicht aufzufinden weiß. Empfindung und Naturgefühl ist in aller Menschen Herzen, nur bei einem tiefer und versteckter, als beim andern. Des Sangmeisters Pflicht ist es also, diejenige Seite in seinem Subjekt aufzusuchen, wo er ihm am sichersten beikömmt. Trifft er diese, so öffnet sich die Herzader gewiß und der Purpurstrahl springt.

VII. Die musikalischen Verzierungen muß zwar der Sänger sorgfältig studiren, weil dadurch seine Kehle geläufig wird, er muß aber den Gesang damit nicht überladen, weil allzu viel Künstelei und Schmuckwerk der Simplicität schadet und die Erfindung quetscht. Ein zierlich ausgedrückter Mordent, gefühlvolles Hinschweben von einem Tone zum andern, Portamento; das Aufschwellen und

Hinsterben des Tons; Verflößung der Töne, oder das Mezzotinto; ein rührendes Trillo, aufsteigend und wieder hinsterbend; eine dem Charakter der Arie angemessene Cadenz, die nie zu lang seyn muß, wenn sie nicht einen Staat im Staate bilden will: dieß sind ungefähr die Verzierungen, welche den Gesang bilden, heben und verschönern.

Man theilt die Töne der menschlichen Stimme am richtigsten in folgende Klassen ein:

1) Der Hirnton, den der große Porpora Wiederhall im Schädel nennt. Wenn sich eine Sylbe mit dem Selbstlauter *I* nennt, so hallt der Ton immer ins Hirn hinauf. Man muß sich mithin hüten, allzu häufig mit dem Vocal *I* zu coloriren, weil dadurch der Gesang in mausähnliches Pfeifen ausartet.

2) Der Nasenton kann nur allein im Komischen vorkommen, z. B. in den Ausdrücken der Verspottung, der Naseweisheit, und der Nachäffungen des Dudelsacks und der Leier. Der französische Gesang wird dadurch abscheulich, daß sie auch in ernsthaften Stücken den Nasenton gebrauchen.

3) Der Kehlenton ist eigentlich der reine Gesang aus voller Kehle und das Eigenthum der Deutschen. Zur Bildung der Kehle wird außerordentlich viel erfordert. Sie muß fürs Erste von der Natur schon gestimmt seyn, und dann durch beständige Uebung so abgeschliffen werden, daß sie die stehenden Noten, wie die fortrollenden, mit gleicher Geläufigkeit ausdrücken kann. Der Sänger muß alles vermeiden, was die Kehle trocken macht; auch die allzu große Schlüpfrigkeit der Kehle ist dem Gesang schädlich, weil da die Töne gleich-

sam in Sümpfen zu waten scheinen. Man muß die Kehle auch anatomisch kennen und sonderlich die Vibration der Zunge aufs genaueste untersucht haben, wenn man richtige Vorschriften zur Bildung der Kehle entwerfen will. Vogler hat unter allen Sangmeistern dieses am besten gethan.

4) Der Lungenton. Physiologisch betrachtet, beschäftigt sich zwar die Lunge mit allen Tönen, hier aber ist die Rede von solchen, wo das Pfeifen und Zischen der Lunge allein gehört wird, wie z. B. in den Gesängen der Kosaken und Kalmucken. Dieser Ton ist so widerlich und kreischend, daß er nur in höchst seltenen Fällen, und dieß meist im Niedrigkomischen, erträglich ist.

5) Der Magenton. Alle harten Aspiranten, die meisten aufgehäuften Consonanten, wie z. B. das Ch, kommen aus dem Magen. Die Schweizer drücken diesen Ton am derbsten aus; er ist aber widerwärtig und darf in der Musik gar nicht gebraucht werden.

6) Der Herzton. Die Seele aller Töne! Jedes Werkzeug der Stimme ist nur todter Klang, wenn ihm nicht das Herz Leben und Wärme ertheilt. Jeder Gesang, woran nicht das Herz Theil nimmt, hat wenig oder gar kein Interesse. So wie man das Herz moralisch bilden kann, so kann ein großer Meister das Herz auch musikalisch bilden, d. h. die Empfindungen dem Sänger so nahe legen, daß sich sein Herz öffnen und zum richtigen Ausdruck derselben geschickt werden muß. Wer selbst nichts fühlt oder sein Herz für die Eindrücke der Tonkunst verschlossen hat, der werfe sich ja nie zum Sangmeister auf. Er wird ambulante Orgeln her=

vorbringen, die, wenn sie das auf Walzen gesteckte Stück herunter gedudelt haben, todtkalt bleiben; aber Menschenstimmen, herrlichen, engelnachahmenden Menschengesang wird er ewig nicht bilden.

Die Stimmen nach ihrem Umfange werden eigentlich in vier Hauptklassen eingetheilt: in Discant, Alt, Tenor und Baß. Darin aber liegen noch folgende Abstufungen: der hohe und tiefe Discant; der hohe und tiefe Alt oder Contra-Alt; der Tenor, Bariton und tiefe Baß. Die Scale des hohen Discants reicht vom Tenor **B** bis ins dreigestrichene **D** oder dreigestrichene **E**. Der tiefe Discant oder Second hat einen kleinern Umfang und reicht in der Höhe nur bis ins **A** oder **B**. Der Alt schwebt in der Mitte und hat ungefähr einen Umfang von anderthalb Octaven. Der Contra-Alt ist noch eingeschränkter und hat etwa eine Octave, None oder Decime, aber alle diese Töne in der äußersten Dicke und Reinigkeit.

Bariton ist halb Tenor und halb Baß, vornehmlich für das Theater geschickt. Sein Umfang hält zwei volle Octaven, vom **F** bis wieder ins **F**. Der tiefe Baß enthält auch zwei volle Octaven, vom untern **C** bis wieder ins **C** und alle in ungewöhnlicher Dicke, dicker noch als Posaunenton. Diese Stimme ist höchst selten und äußerst geschickt, den ganzen Chor zu heben und zu tragen.

Die meisten und schönsten Discantstimmen findet man in Welschland; auch sind die Tenorstimmen dort häufiger, als in andern Ländern; die besten

Alt- und Baßstimmen aber sind in Deutschland heimisch, wiewohl es auch in Baiern und Böhmen ganz vortreffliche Tenorstimmen gibt.

Zur Bildung der Stimme, wenn Mutter Natur vorgearbeitet hat, sind folgende Grundsätze hinreichend:

1) Man drücke die Worte, die man vortragen will, mit äußerster Deutlichkeit aus. Ein Sänger oder eine Sängerin, die nicht verständlich sind, haben schon den ersten Eindruck verloren. Man muß den Text, den man abzusingen hat, vorher aufs genaueste durchstudirt haben. Jedes Wort, ja beinahe jede Sylbe des Dichters, muß auf den Lippen des Sängers wiedergeboren werden. Plutarch und nach ihm Klopstock haben im deutlichen Vortrage des Gesangs die Hauptwirkung desselben gesucht.

2) Der Sänger, wenn er nicht am Flügel sitzt, stehe gerade, singe aus voller Brust, und begleite die Empfindungen der Melodie mit der gehörigen Pantomime. Wer z. B. eine zürnende Arie oder ein Furioso mit gerader Kopfstellung vortragen wollte, würde nur für Blinde, aber nie für Sehende interessant seyn. Das Schütteln des Hauptes, jede schwache oder starke Bewegung desselben, gibt dem Tone eine äußerst wichtige Modificirung.

3) Alle Unarten der Stimme, das Näseln, Schnarren, sonderlich die Fehler, so aus der schwachen Lunge entspringen, das Sinken des Tons vom Urelemente herab lassen sich bei jedem guten Gesange nie denken.

4) Alltägliche Verzierungen, oft selbst modische Schnörkel übel angebracht, sind Unsinn im guten

Gesange. Mit einem Wort, kann je das Genie seine heiligen Rechte behaupten, so wird es selbige im Gesang behaupten. Dem großen Sänger kann man nur wenige Striche der Kunst zur Vollendung geben: denn er bringt seine Urkraft vom Himmel. Inzwischen ist es Thorheit, zu behaupten, daß man selbst die feinsten Nüancen und Tiraden nicht jedem Sänger oder jeder Sängerin durch weise melodische Didaktik beibringen könne: da es in den Augen aller Weisen ein ewiger Grundsatz bleiben muß, das Schöne ebensowohl, wie das Gute und Wahre zu detailliren. Die besten Anleitungen zur Singkunst haben uns Porpora und Hiller gegeben. Hiller ist für Deutschland so interessant, daß er in allen Singschulen als klassischer Schriftsteller geehrt zu werden verdient. Seine Anweisung zur Singkunst ist herrlicher Extrakt von den trefflichsten Grundgesetzen der ersten Sangmeister. Er selbst hat uns die erste Sängerin der Welt geliefert; es läßt sich also daraus mit Recht schließen, daß Hiller die Geheimnisse der Singkunst ganz durchblitzt habe.

Wenn Deutschland einmal aufmerksam darauf wird, die Singgenie's zu wecken; wenn es die Eigenschaften des wahren und großen Gesangs ganz durchstudirt; wenn die Fürsten nicht blos glänzende Orchester anlegen, sondern auch Singschulen anzuordnen beginnen, so läßt sich für deutschen Gesang Alles erwarten. Inzwischen muß man im Durchschnitt behaupten, daß die Reichsstädte Deutschlands mehr für dieß erste Capitel der Tonkunst gethan haben, als alle Fürsten zusammengenommen.

Vom musikalischen Styl.

Die musikalische Schreibart ist so verschieden, wie die poetische. Sie kann erhaben und populär, einfältig und geschmückt, prächtig und simpel, hoch und niedrig, ernst und scherzend, tragisch und komisch, tiefsinnig und leicht, stark, aber nie schwach seyn. In der Mannigfaltigkeit und Mischung dieser Style beobachtet der Musiker eben die Grundsätze, welche der Dichter und Redner zu beobachten hat; ein sicherer Beweis von dem genauen Bande, das die Künste unter einander verbindet. Man könnte überhaupt den musikalischen Styl in den religiösen und profanen, oder wie es die Alten zu thun pflegten, in den geistlichen und weltlichen Styl eintheilen. Da sich aber besonders in neuern Zeiten die Musik in verschiedene Zweige verbreitet hat, so ist noch eine weit genauere Eintheilung nothwendig worden. Diese Eintheilung besteht in folgenden ganz natürlichen Abstufungen.

I. Der Kirchenstyl.

Die erhabenste Gattung des musikalischen Styls! Man theilt ihn in Choral- und Figuralmusik ein. Der Choral hat so viel Würde, Herzerhebung, Pathos, dauernde Wirkung, daß er mit Recht im Kirchenstyl obenan steht.

Wenn alle andere Musik den Launen der Mode unterworfen ist, so bleibt der Choral allein, und seine himmlische Kraft wirkt unter allen cultivirten Völkern gleich stark. Die acht Melodien, welche Ambrosins von den Griechen entlehnte, so wie seine eignen Compositionen, werden noch heut zu

Tage mit Entzücken angehört; wenn gleich einige davon über zwei tausend Jahre hinauf reichen.

Die ersten Choralgesänge, aus den Zeiten der Reformation, welche Luther und Zwingli veranstalteten, sind so herrlich, so ganz der Hoheit der Religion angemessen, daß es ihnen schwerlich einer unter uns nachthun wird. Die neuern Tonsetzer fangen bereits an, Schnörkel in geistliche Lieder zu bringen, die doch dergleichen Verzierungen durchaus nicht vertragen. Ein Muttergottesbild, selbst von einem Carolo Dolce gemalt, würde fast jeden himmlischen Reiz verlieren, wenn man es ins Costum der neuesten Mode kleiden wollte. Eben so ungestaltet ist ein Kirchenlied, mit den Franzen der Mode behängt! Wer andächtig setzen will, muß selbst andächtig seyn. Daher rühren die besten Choräle, welche die christliche Kirche besitzt, von religiösen Componisten her.

Es ist sehr zu beklagen, daß die Antiphonen unter den Protestanten beinahe ganz abgekommen sind, da sie doch eine augenscheinlich große Wirkung hervorbringen, wie man aus dem Te Deum, dem Kyrie und einigen herrnhuterischen Antiphonen mit Bewunderung ersehen kann. Klopstock hat deßhalb in seinen Liedern die Antiphonen wieder einzuführen gesucht; allein sie sind jetzt noch nirgends aufgenommen worden, als in Hanau *).

Die Figuralmusik sollte nie vom Gesang der Gemeinde getrennt werden, sondern vielmehr

*) Auch in dem neuen würtembergischen Choralbuch hat Pr. Christmann einige gesetzt, die da und dort schon eingeführt sind.

mit selbigen in einen großen Punkt zusammenfließen. Klopstock fragt mit vollem Rechte: Ist denn die Musik nur für die Oper so vollständig geworden? Da aber nicht jede Gemeinde Musik halten kann, so sollten wenigstens Männer und Weiber, Junge und Alte, Orgel und Gemeinde, mit einander abwechseln, um dadurch dem Gesange Mannigfaltigkeit zu geben.

Reichard hat sich über diesen Gegenstand mit tiefer Einsicht ausgebreitet, nur Schade! daß man dergleichen große Vorschläge, die die Erbauung im höchsten Grade fördern würden, zwar anhört, aber nicht befolgt. So lang indessen nicht bessere Singanstalten in einem Lande gemacht werden, so lang man nicht Schulmeister-Seminarien anlegt, worin man diese Leute auch für den guten Gesang bildet, so lang sich die Fürsten und Obrigkeiten nicht kräftiger für die Religion interessiren; so lange bleiben solche Vorschläge mehr nicht als idealische Phantome.

Unter der Figuralmusik hat man sich angewöhnt, ausgeführte Singstücke von Instrumenten begleitet zu verstehen. Doch gibt es auch ausgeführte Singstücke für die Kirche nur von einem Positive, oder auch von gar keinem Instrumente begleitet. Die katholische Kirche hat noch immer Meisterstücke dieser Art aufzuweisen, die sich durch Satz und Ausführung jedem Menschenherzen insinnuiren. Die Motetten der Protestanten sind zwar meist gut aufgesetzt, aber die Ausführung will nicht viel sagen; denn was ist unser Gesang gegen der Katholiken ihren? Wir brüllen, kreischen, rasen und toben; sie aber singen.

Messen, Kyrien, Te Deums, Vespern, Psalmen, Glorias und dergleichen Stücke werden von den Katholiken mit solcher gewissenhaften Regelmäßigkeit und durchgreifenden Wirkung aufgeführt, daß wir mit unsern Kirchenmusiken eine gar erbärmliche Figur gegen sie spielen. Ich weiß nicht, welch ein Geist der Verwirrung einmal ausgegangen seyn muß, der den Protestanten den lahmen Gedanken eingab, sogenannte Cantaten in die Kirche zu verpflanzen. Diese Art von Stücken besteht erstlich aus einem Chore, Recitativen, Arien, Duetten, Chorälen und dergleichen; wer sieht aber nicht schon aus der Beschreibung, daß dieß eine musikalische Harlekinsjacke sey, die man nie an den heiligen Wänden des Tempels aufhängen sollte? Telemann, die Bach's, Benda und andere Meister haben uns zwar herrliche Stücke dieser Art geliefert, aber ihre profane Miene, ihr dem Theater entwendetes Kleid, die künstlichen Verzerrungen des Textes, und die frechen Manieren haben den Cantaten in der Kirche fast allen Eindruck geraubt*).

---

*) Der koburgische Hofprediger Hoybaum hat in seiner schönen Schrift über das heilige Abendmahl einige herrliche Vorschläge gethan, durch passende Kirchenmusik bei dieser heiligen Handlung die Gefühle der Andacht zu erhöhen. Da er selbst große Anlagen zu einem geistlichen Dichter besitzt, so ist ihm die beigefügte Probe sehr gut gelungen. Einer der neuesten Musiker Virling, Organist in Schmalkalden, hat diese Probe nach dem Sinn des Verfassers so gut in Musik gesetzt, daß der erste realisirte Versuch damit, sogar auf einer Dorfkirche, den seligsten Erfolg hatte. Doch wollt' ich behaupten,

Keine Gemeinde interessirt sich für sie. Wird die Musik nach der Predigt gemacht, wie z. B. in Ulm und andern Städten, so geht die Gemeinde davon, und läßt das Musikchor durch einander kreischen und dudeln. Nur durch die Nachahmung der Katholiken in ihren Antiphonen und Messen, wo gar keine Recitative vorkommen, sondern alles im eigentlichsten Kirchenstyle gesetzt ist, kann man die Gemeinde mit dem Figuralgesang aussöhnen.

Zum Kirchenstyle gehört tiefe Kenntniß des Contrapunkts, genaues Studium der Menschenstimme, und sonderlich die größte Unterscheidungskraft, um das Heilige vom Unheiligen zu sondern.

Der dramatische Styl

überhaupt, theilt sich in die höhere Oper und in die Opera puffa, ins Intermezzo und in die Pantomime ein. Da die Oper eine Erfindung der üppigsten Phantasie ist; da sich Pracht, Heroismus, Leidenschaft, Wunderbares, Imaginationsgeburten und Ideale, aus Ariosts Welten, oder aus Ovids Verwandlungen, die leichtfertigsten und schauervollsten Scenen mit ihr vereinigen lassen; so hat der Tonsetzer hier ein ungeheures Feld vor sich. Was die Seele packt, erschüttert und mit sich fortreißt; was die Schwingkraft der Imagination befeuert; was das Herz rührt und bewegt;

daß man mit bloßen Chorälen, wo eine, zwei, oder mehrere Stimmen abwechselten, bei dieser feierlichen Gelegenheit mehr ausrichten würde, als mit Chören, welche meist zu studiert sind, als daß sie sogleich der Gemeinde auf das Herz fallen könnten.

ja selbst, was Schrecken und Entsetzen hervorbringt, liegt im Gebiete der Oper. Der Opernsetzer muß also Genie seyn; muß Gesang und Instrumente genau verstehen; die Wirkungen des Schalls oder die Acustik, die wirksamste Stellung des Orchesters, und die Kunst der Begleitung auf das strengste studiert haben; sonst geben ihm drei Musen, Thalia, Melpomene und Polihymnia, zürnende Blicke, und sein kraftloses Saitenspiel muß vor ihnen verstummen.

Zur tragischen Oper, oder zum heroischen Sangdrama gehört also unstreitig ein großer Geist, der nie zum Komischen herabzusinken fähig ist. Wer Alles können will, glitscht nur an der Schale der Dinge ab, und saugt nie das Oehl des Kerns. Wer Hermanns Schlacht, die erste Oper der Welt, vollkommen in Musik setzen wollte, müßte nicht nur der vollkommenste Musiker, sondern auch der Anlage nach ein vortrefflicher Dichter seyn: sonst würde er ewig die Kraft dieses Meisterwerks verfehlen. Gluck hat einige Chöre dieser Oper gut getroffen, bei einigen aber den Sinn bei weitem nicht erreicht. Wie groß muß der Tonsetzer seyn, der dem Feuerfluge Klopstocks folgt, womit er die Deutschen den heißen Fluch auf die Römer hinabstürmen läßt!

Die **Opera puffa**, oder die komische Oper, ist zwar in neuern Zeiten sehr verschrieen worden, und wenn man den entsetzlichen Mißbrauch derselben von den Franzosen und Sachsen betrachtet, mit vollem Rechte. Da aber die Musik so allumfassender Natur ist, so wäre es indiscret, wenn man ihr Gebiet auf irgend eine Art verengen

wollte. Die Menschen neigen sich, im Durchschnitt betrachtet, mehr zum Komischen, als zum Tragischen, und Gott hat es aus Liebe zum Menschengeschlechte so geordnet, daß wir uns durch freudige Melodien und durch helle Gesangweisen über das menschliche Elend trösten sollten. Große heroische Opern spannen und ermüden die Seele. Laßt uns also immer die komische Oper beibehalten, um die müde Menschheit aufzuheitern, und die schweißbeträufte Stirne des Mannes von Geschäften vom Theater herab kühlen.

Auch hat die komische Oper den edlen Endzweck, daß sie die Menschheit auch in ihren niedrigen Scenen darstellen darf, welches der höhern ganz und gar verboten ist. Dadurch wird der populäre Gesang, und mit ihm Freude und Heiterkeit, unter den niedrigsten Ständen des Lebens verbreitet. Hiller hat durch seine treffliche komische Opern dem schönen Gesange in Deutschland mächtig aufgeholfen. Er drang so tief in den Geist unsrer Nation ein, daß seine Gesänge jetzt überall, selbst von den gemeinsten Menschengattungen nachgetrillert werden. Man lasse also immer die komische Oper in ihrem Werthe; nur würdige man sie nie zur gemeinen Straßenvettel herab.

Pantomimischer Styl.

Dieser ist eigentlich der Dollmetscher, oder wenn der Tonsetzer sehr stark ist, der Ausleger der Mimik. Er ist theils dramatisch, theils aber auch gesellschaftlich. Cahusac und Noverre haben den Tanz, nach Art der großen alten Mimiker, wieder ganz dramatisch behandelt, und an Ru=

dolph, Dellern und Sterzern die erhaben= sten Dollmetscher ihrer Mimik gefunden. Der Tanz= componist muß beinahe alle große Eigenschaften des großen Operncomponisten haben. Sogar das Erhabene, Schauerliche, Shakespear'sche liegt in seiner Sphäre. Zwar darf er die großen Leiden= schaften nicht so ausführlich vortragen, aber zu= sammendrängen muß er sie; muß jedes Zucken der Fußsohle, jede Bewegung der Hände, jedes Minen= spiel, jede Leibesstellung treu dollmetschen. Er muß dem Komischen so gut gewachsen seyn, wie dem Tragischen. Seine Melodien müssen leicht seyn, reeltändelnd, so paradox dieser Gedanke scheint, und alle Muskeln so packen, daß sie wie Salz die Schenkel des todten Frosches noch zum Hüpfen bewegen.

Sonst theilt sich die Tanzmusik, wie die Oper= musik, in verschiedene Parthien. Nur kommt hier die Chakone in Betracht, die im Capitel von den besondern musikalischen Stücken näher detail= lirt werden soll. Was den gesellschaftlichen Tanz betrifft, so vertheilt er sich, nach der Ver= schiedenheit des Nationalgeschmacks, in verschiedene Zweige.

Die Menuette, oder der französische Tanz, ist, nach dem Geiste der französischen Nation, ein zier= liches, in Kunst gekleidetes Compliment, und hat immer Dreiviertel=Takt. Solche Tänze werden sehr leicht verfertigt. Man macht sie mit und ohne Trios, mit sechzehn und mehreren Takten. Schwere Ausweichungen sind für diesen Tanz zu hart. Doch ist es heut zu Tage Mode geworden, um der Ab= wechselung willen, die Trios oft in sehr grelle

Töne zu setzen; allein ohne Wirkung. Simplicität thut auch hier Wunder.

Der englische Tanz. Sein Charakter ist ungemein gesellschaftlich. Er hat viel choreographische und lieblich in einander gewundene Schönheiten. Er liebt immer den Zweiviertel-Takt und eine leichte gefällige Erhebung. Auch diese Tänze macht man mit und ohne Trios. Sie sind durch ganz Europa gemein.

Der holländische Tanz scheint von den Matrosen erfunden zu seyn. Er wimmelt durch einander wie Spritzwasser; die Takte wechseln in langsamer oder schneller Bewegung ab, und die Melodien sind ungemein lieblich zu hören. Diese Tänze sind weit schwerer zu setzen, als die erstgedachten, man hat daher sehr wenig gute.

Der polnische Tanz, dessen Charakter Gravität und eleganter körperlicher Umriß ist, und der vielleicht seines Gleichen nicht hat (denn die von Forster und Gluck so hoch angerühmten pantomimischen Tänze sind unter uns noch zu unbekannt), liebt den Zweiviertel-, meistentheils aber Dreiviertel-Takt in der möglichst langsamen Bewegung. Diejenigen polnischen Tänze, so im Lande selbst verfertigt werden, übertreffen die übrigen weit.

Der ungarische Tanz hat einige ganz originelle Wendungen, und die Heidemacken haben sogar Originalmelodien, die sich den Tänzen der Zigeuner ziemlich nähern. Der Takt ist immer zweiviertel, die Bewegung mehr langsam als schnell, und in der Ausweichung ganz bizarr; z. B. sie beginnen vier Takte in G, und hören sodann in C auf; und so haben sie noch manche barocke Wen-

dungen. Dieser Tanz verdient sehr auf das Theater gebracht zu werden.

Der deutsche Tanz, oder der Walzer; von den Alten Schleifer, jetzt auch Ländler genannt; theilt sich ein in den engen und weiten. Der enge Schleifer, ein sehr scandalöser und dem deutschen Ernst zur Schande gereichender Tanz, hat immer Zweiviertel-Takt; der weite Schleifer, ein stürmender, in weiten Kreisen sich herumwälzender Tanz, welcher Solo oder Tutti, allein oder gesellschaftlich getanzt werden kann, wird in Dreiachtel oder Dreiviertel gesetzt, mit oder ohne Trios. In keinem Tanze muß die Elevation stärker seyn, als beim deutschen. Jeder Takt muß auf das strengste markirt werden, und die Bewegung nie zu rasend, auch nie zu langsam seyn. Im ersten Falle wirbelt er das Hirn durch einander; im zweiten artet er von seiner Natur ab.

Die Deutschen haben noch einige ganz originelle Tänze, wovon der Kiefer- oder Büttnertanz vom ersten Balletmeister studiert zu werden verdient *).

Die sogenannten sieben Sprünge sind ebenfalls eine uralte Erfindung der Deutschen. Es ist eigentlich ein Solotanz; und die Melodie dazu ist nur eine einzige, kaum läßt sich mehr eine zweite erfinden.

*) Die Schweinauer, eine halbe Stunde von Nürnberg, haben das ganz von allen Provinzialtänzen Abstehende, daß sie mitten im Dreiachtel-Takt den Zweiviertel-Takt anschlagen. Die Wirkung ist frappant.

Vom Kammerstyl.

Er wird in öffentlichen und Privatconcerten gebraucht. Einzelne Virtuosen sowohl lassen sich hier auf verschiedenen Instrumenten hören, oder es strömt das ganze Concert zusammen. Alle Gattungen von Concerten, einfache und doppelte: Symphonien, Sonaten, Terzetten, Quartetten, auch Duos gehören in die Sphäre des Kammerstyls. Die Eindrücke desselben können groß werden, je nachdem das Orchester zusammenstimmt, oder große und mittelmäßige Virtuosen auftreten. Mannigfaltigkeit thut hier große Wirkung. Ein Capellmeister thut mithin sehr wohl, wenn er nicht aus Prädilection für seine eignen Sätze immer sich selbst producirt, sondern auch andern erlaubt, ihre Compositionen aufzulegen.

Man könnte noch den populären Styl hinzusetzen, worunter sich die gesellschaftlichen Gesänge und Volkslieder begreifen ließen. Es ist in der That ungemein schwer, ein gutes Volkslied zu setzen. Hier gelten keine Nachäffungen, sondern ich muß die Nationalkorden so sicher zu berühren wissen, daß sie alle das gesetzte Lied wiedertönen. Der Handwerksbursche, der Bauer, das gemeine

Mädchen finden keinen Geschmack am verzierten Gesange, sie wollen Naturlaute hören. Man studiere also unsere herrlichen Volksmelodien, deren Wirkungen sich schon über mehr als ein Jahrhundert verbreitet haben; dann erst wird man ein Lied setzen, das unser Volk aufnimmt.

Von den
musikalischen Kunstwörtern.

Concert

hat seinen Namen von dem Streite, Kampf und Wetteifer der Instrumente unter einander. Es gibt einfache, doppelte und mehrfache Concerte für alle Instrumente. Zwar muß die Kunst in Concerten merklich hervorragen, und die schwersten Sätze sind darin erlaubt; doch sind die anmuthigen Gänge, die Grazien des musikalischen Styls nicht davon ausgeschlossen.

Chor.

Zusammenstimmung des Gesangs oder Zusammenfluß vieler Töne zu einem Zweck. Es gibt Chöre von 4, 8, 16, ja von 30, 50 und mehreren Stimmen. Das Pathos ist ganz eigentlich für den Chor gemacht. Es gibt geistliche und profane Chöre; beide aber erfordern einen gründlichen Tonsetzer. Wechselchöre sind solche, wo zwei Chöre gegen einander singen. Messen, Antiphonen, Credos, Agnus Dei, Miserere, Requiem und dergleichen Stücke sind ganz für die Kirche bestimmt und erfordern

einen Tonsetzer, dessen Herz von Andacht durchglüht ist. Psalmen, Hymne, Choral, Kirchenlied sind geistliche Gesänge im höhern Tone der Begeisterung, oder im sanften Ergusse des Herzens gesetzt. Sie gehören eigentlich für ganze Gemeinden.

Fuge

hat ihren Namen von der raschen, durch einander jagenden Bewegung dieses Tonstücks. Eine Fuge ist äußerst schwer zu setzen, nur der tiefe Kenner des Contrapunkts macht sie fehlerlos. Man setzt sie mehr im Kirchenstyl, als im profanen; denn die Nachahmungen, so darin vorkommen, ihr lautes Aufjauchzen, die Ligaturen und andere Eigenthümlichkeiten derselben machen sie zum kirchlichen Pathos äußerst geschickt. Bei jeder Fuge wird ein Thema festgesetzt, welches in verschiedenen Tönen immer wieder vorkommt, invertirt und verdoppelt wird. Auch sind in den Fugen die kühnsten Modulationen erlaubt. Bei einer Kirchenfuge muß man sich sehr hüten, daß das Thema nie in Frechheit ausartet. Man theilt sie in die einfache und doppelte Fuge ein.

Allabreve.

Unterscheidet sich von der Fuge nur durch ein geflügelteres Thema, durch eine bestimmtere Taktbewegung und dadurch, daß das Allabreve für die Kirche und den Profanstyl gleich geschickt ist. Dieß Tonstück ist etwas leichter zu verfertigen, als die Fuge, weil darin nicht so intricate Verwicklungen vorkommen.

Arie.

Ein künstliches Singstück, welches aus zwei Sätzen besteht, einem Vorder- und Nachsatz. Der Vordersatz wird weitläufig ausgeführt: hier sind Umkehrungen, Coloraturen, Fermen, Cadenzen und alles erlaubt, wodurch sich der Sänger heben kann. Der Nachsatz aber zeichnet sich gemeiniglich durch simple Gänge ohne Wiederholungen, und durch künstliche Modulationen aus. Er ist viel kürzer, als der Vordersatz. Jede Arie muß ein bestimmtes insinuantes Motiv haben, und aus diesem Motiv durch Inversionen andere Sätze herleiten. Wenn sich in einer Arie ein Sänger in seiner vollen Kunst zeigt und zeigen kann, so heißt man es eine Bravour-Arie.

Cavatine

ist ein Zweig von der Arie. Es dürfen darin keine Coloraturen vorkommen. Sie ist einfacher kunstloser Ausdruck einer Empfindung, und hat deßwegen nur einen Satz. Das Motiv einer Cavatine muß gefühlvoll, rührend, verständlich und leicht seyn.

Recitativ.

Musikalische Deklamation oder Rede. Man begleitet sie mit Instrumenten, oder gewöhnlich nur mit einem Flügel. Man muß den Rhythmus vollkommen inne haben, die Prosodie der Sprache auf das genaueste verstehen; die Höhe, die Tiefe, das Steigen und den Fall der Rede scharf bemerken; jedes Comma, Colon, Punktum, Fragzeichen, jede Exklamation, jeden Gedanken- und Erwartungs-

strich, mit einem Wort, jedes Unterscheidungszeichen der Rede mit der strengsten Gewissenhaftigkeit beobachten. Das Recitativ ist daher äußerst schwer, erfordert langes Studium und Uebung, und man bemerkt in den neumodischen Stücken die kläglichsten Versündigungen wider die Regel des Recitativs. Die alten Tonsetzer übertreffen hierin die neuern meistens. — Die musikalische Deklamation unterscheidet sich durch äußerst feine Nüancen von dem Recitativ; dieses ist gebundener, die Deklamation aber freier.

Arioso

oder arienmäßig ist ein kurzer Zwischensatz in einem Recitative, der sich der Arie nähert.

Cantabile.

Ein Stück auf einem Instrumente, das den Gesang nachahmt. Lächerlich ist es, wenn Einige auch über ein Singstück Cantabile schreiben. Wer wird über eine Orgelsonate setzen: Orgelmäßig.

Mästoso,

dessen Charakter Pomp, Würde und Majestät ist.

Lamento.

Ein äußerst weinerliches und klägliches Stück. Lamentoso ist nur ein Zweig davon, oder nur ein kleiner weinerlicher Fleck.

Symphonie und Ouverture.

Diese Gattung von Tonstücken ist aus den Eröffnungen der musikalischen Schauspiele entstanden

und endlich auch in Privatconcerte eingeführt worden. Sie bestehen meistens aus einem Allegro, Andante und Presto. Doch binden sich unsere Künstler nicht mehr an diese Form und weichen oft mit großem Effecte von solcher ab. Symphonie ist in der heutigen Gestalt gleichsam laute Vorbereitung und kräftige Einladung zu Anhörung eines Concerts.

Sonate,

Ein Spiel der Instrumente; traulich und gesellschaftlich. Zwei Stimmen bilden nie eine Sonate, aber drei; und diese drei Stimmen sind eben so viel Freunde, die sich im traulichen Chore mit einander unterhalten. Die Sonate ist mithin musikalische Conversation, oder Nachäffung des Menschengesprächs mit todten Instrumenten. Das Arioso, Cantabile, Recitativ und alle Arten der sangbaren und Instrumentalmusik liegen folglich in der Sphäre der Sonate. Für jedes Instrument gibt es Sonaten; nur müssen sie nach der Natur des Instruments modificirt werden.

Adagio,

langsame traurige Bewegung.

Largo,

tiefen Schmerz ankündende Bewegung. —

Andante,

eine gehende Bewegung des Tacts, welche die angränzende Linie des Allegros küßt.

Allegro,

ein herrschendes Motiv, mit ziemlich schneller Bewegung ausgeführt.

Presto,

sehr schnelle Tactbewegung, von Zweiviertel-, Dreiachtel-, Sechsachtel- und mehreren Tactschnitten.

Prestissimo,

äußerst schnelle Tactbewegung und gleichsam der Contrapunct vom Adagio.

Rondo.

Ein heutiges Tags allgemein beliebtes Tonstück. Das Recept zu selbigem ist folgendes: Man erfinde ein liebliches Motiv, etwa von acht Tacten, füge demselben zwei Couplets bei, die immer einige Analogie mit dem Motiv haben müssen, würze dieselbe mit angenehmen Ausweichungen; trete nach jedem Couplet wieder ins gedachte Motiv ein; bringe alle Täuschungen an, womit der große Musiker, wie Homer in seinen Wiederholungen, einschleicht; — man habe Herz und Kopf, so macht man gewiß ein gutes Rondo. Da kein Tonstück in der Welt weiter um sich gegriffen hat, als dieses; so muß es schon einen großen Werth in sich haben; und dieser Werth besteht in der Einfalt. Sicherer Beweis, daß die Menschen noch nicht ganz ausgeartet sind, weil sie Geschmack auch am pathetischen Rondo haben; denn Ekel an der Wiederholung, in so fern die Wiederholung die Idee verstärkt, ist fast ein untrügliches Kennzeichen vom Verfall des Geschmacks einer Nation.

Marsch oder Kriegsgang

zeichnet ganzen Heeren den Schritt vor, den sie auf der Bahn der Ehre zu machen haben. Die

Bewegung ist beim Fußvolk pathetisch, bei der Reiterei schnell. Der Marsch ist eine unschätzbare Erfindung für den Krieg; sogar die Pferde fühlen dessen Allgewalt und bewegen sich nach dem Tacte des Marsches.

Schik oder Quique.

Eine dem Tanz sich annähernde flüchtige Bewegung, deren Charakter das Hüpfende ist. Heut zu Tage ist die Schik beinahe ganz abgekommen, jedoch sehr mit Unrecht: denn sie besitzt so viel Eigenthümliches, daß die Tonkunst eine Lücke hätte, wenn sie verloren ginge.

Gavotte.

Eigentlich eine Tanzart, die mit dem halben Tactschnitt beginnt und die andere Hälfte des Tactschnitts am Ende der ersten Periode nachholt. Doch läßt sich dieß auch auf den Instrumenten und sonderlich auf dem Flügel mit Wirkung nachahmen.

Murkil.

Ein ganz originelles Tonstück, in gleichem Tacte, das sich durch die beständige Octavenbewegung im Basse auszeichnet. Man hat es vom Anbeginn so sehr mißbraucht, daß es jetzt kaum mehr bemerkt wird. Allein der wahre Tonmeister wird immer die Seite wissen, wo er noch heut zu Tage die Wiege des Murkils hinverpflanzen kann.

Vom musikalischen Colorit.

Das musikalische Colorit scheint mir ganz eine Erfindung neuerer Zeiten zu seyn. Ich sage scheint: denn so zuverläßig kann man doch nicht behaupten, daß die Alten bloß mit einer Farbe gemalt haben sollten. Aus einer Stelle Plutarch's, wo er ausdrücklich sagt: »Bald brausten die Töne gen Himmel, bald starben sie unter den Griffen des Meisters;« — erhellet sehr deutlich, daß die Griechen wenigstens das Forte und Piano gekannt haben. Allein, so weit die Geschichte der Tonkunst hinauf reicht, findet man nicht die geringste Spur, daß das musikalische Colorit von den Alten bemerkt worden wäre. Selbst das Forte und Piano ist noch nicht hundert Jahre alt: denn vor ungefähr fünfzig bis sechzig Jahren schrieben es die Italiäner zum erstenmal unter ihre Compositionen; vor dieser Zeit wurden alle Stücke im gleichen Tone vorgetragen, oder doch der Willkühr des Spielers überlassen. Es ist also leicht zu erachten, wie außerordentlich viel die Tonkunst durch die Bestimmung des Colorits gewonnen hat. Zwar braucht der wahre Meister die Bestimmung des Colorits nicht; denn jedes Comma der Musik ent-

hält schon die Gesetze des Vortrags in sich. Da es aber mehr Ripienisten, als Solospieler gibt, so muß um der Gleichheit des Vortrags willen das Colorit bemerkt werden.

Der große Jomelli war der Erste, der die musikalische Farbengebung bestimmte; und seit dieser Zeit ist man so weit gegangen, daß man dem Spieler auch die feinsten Nüancen vorzeichnet. Diese coloritischen Zeichen sind folgende:

Forte und Fortissimo.

Die Bemerkung des Starken, und des noch Stärkern ohne Verflößung.

Piano Pianissimo.

Die Bemerkung des Stillen, und noch Stillern ohne Verflößung.

Crescendo.

Welches nunmehr mit folgendem Zeichen ausgedrückt wird: <
deutet anschwellende Tonstärke an. Das beginnende Säuseln des Tons bis zum Donnersturme.

Decrescendo,

hat heutiges Tags folgendes Zeichen: >
also ein umgekehrtes Crescendo. Es geht vom vollen Leben des Tons bis auf sein Hinsterben und Zerfließen in die Luft.

Forçando.

Plötzliche und rasche Markirung des Tons. Kommt gemeiniglich vorn am Takte, oder bei Beginnung eines neuen Commas vor.

D i m i n u e n d o.

Merkliche Verminderung des Tons.

C a l a n d o.

Allmälige Verstärkung des Tons.

M o r t a n d o.

Gleichsam der letzte Athemzug des Tonstücks.

F e r m a.

Ein Ruhepunkt, mit einer Verzierung begleitet.

M o r t e n d.

Ein Schneller, oder kleine Verzierung einer einzigen Note.

Triller, Pralltriller, Doppeltriller.

Geflügelte Vibration von 2, 3, 4 neben einander stehenden Noten.

C a d e n z, o d e r S c h l u ß f a l l,

gleichsam die letzte Erhebung des Virtuosen in einem Stücke, wo er durch Anstrengung aller seiner Kraft sich das Bravo und Händeklatschen der Zuhörer zu erringen sucht.

M e z z o t i n t o,

oder Mitteltinte. Ist die Verflößung der Töne in einander, ohne Bemerkung ihrer Abstufung.

S t a c c a t o,

abgestoßener, oder punktirter Ton. Diese musikalische Figur wird mit Strichen oder mit Punkten

angezeigt. Es ist gleichsam bemerkter Umriß jedes einzelnen Tons.

Ligato,

wird mit einer Bogenlinie markirt ⌒. Es hängt die Töne so weit zusammen, als das Zeichen reicht.

Vibrato.

Die Töne werden hier nicht mit der Wurzel herausgezogen, sondern nur an ihren Spitzen gekitzelt.

Pizzicato.

Eine Figur für die Geige und das Clavicord. Wenn nicht mit dem Bogen, oder der Hand selbst gespielt wird, sondern die Saiten nur geschnellt werden.

Tenuto.

Wenn der Vortrag des Tons gleichsam zäh wird, oder wie Harz an unsern Fingern zu kleben scheint. Es ist die angenehme Nachläßigkeit eines reizenden Mädchens im Morgenputze, und trägt ungemein viel zum schönen Vortrag bei.

Ad libitum

deutet Taktlosigkeit, wo der Spieler oder Sänger freie Gewalt hat, zu thun, was er für gut findet.

Tastosolo.

Eine Figur für die Orgel, wo man mit dem Pedal liegen bleibt, und oben mit den Händen modulirt.

Dolce.

Bemerkung des süßen Vortrags.

Furioso.

Wilder, rascher Vortrag.

Amoroso.

Zärtlicher, hinschmachtender Vortrag.

Es lassen sich noch viele Nüancen und feine Schattirungen der Tonkunst bemerken, die aber nicht in die Sphäre des Scribenten, sondern in den Lichtkreis des musikalischen Kopfs gehören. Das Portamento, oder der Träger, der halbe oder ganze Triller, die plötzlichen Unterbrechungen des Tonstücks, das Temporubato, wo der Vortrag nicht fort will, und doch fort geht, — dieß zärtliche Zögern eines Liebhabers, der eben von seinem Mädchen gehen will; und hundert andere Nebenzüge sind nur unter der Faust des Meisters wirksam.

Vom musikalischen Genie.

Kein Sprichwort ist so wahr und der Natur der Sache so angemessen, als dieß graue: *Dichter und Musiker werden geboren.* So gewiß es ist, daß jeder Mensch einen musikalischen Keim mit auf die Welt bringt, so gewiß ist es auch, daß die Werkzeuge des Ohrs, der Kehle, auch eine ungünstige Struktur der Hände; manche auch die Erziehung verhindern, diesen musikalischen Keim zu entwickeln. Das musikalische Genie hat das *Herz* zur Basis, und empfängt seine Eindrücke durchs Ohr. »Er hat kein Ohr, kein Gehör!« heißt also in der musikalischen Sprache so viel, als: er ist kein musikalischer Kopf. Die Erfahrung lehrt, daß Menschen ohne Taktgefühl auf die Welt kommen, und daß sie taub und unempfänglich für die Schönheiten der Tonkunst sind. Hingegen kündiget sich der künftige Virtuos schon in seiner Jugend an. Sein Herz ist sein Hauptaccord, und mit so zarten Saiten bespannt, daß sie von jeder harmonischen Berührung zusammenklingen. Alle große musikalische Genies sind mithin Selbstgelehrte (αὐτοδιδακτοι); denn das Feuer, das sie beseelt, reißt sie unaufhaltbar hin, eine

eigene Flugbahn zu suchen. Die Bache, ein Galuppi, Jomelli, Gluck und Mozart zeichneten sich schon in der Kindheit durch die herrlichsten Produkte ihres Geistes aus. Der musikalische Wohlklang lag in ihrer Seele, und den Krückenstab der Kunst warfen sie bald hinweg. Die Charakterzüge des musikalischen Genies sind also unstreitig folgende:

1) Begeisterung, oder enthusiastisches Gefühl des musikalischen Schönen und Großen.

2) Aeußerst zartes Herzgefühl, das mit allem sympathisirt, was die Musik Edles und Schönes hervorbringt. Das Herz ist gleichsam der Resonanzboden des großen Tonkünstlers; taugt dieses nichts, so wird er ewig nichts Großes schaffen können.

3) Ein höchst feines Ohr, das jeden Wohllaut verschlingt und jeden Mißton mit Widerwillen anhört. Wenn ein Kind ohne alle Anweisung einen Accord auf dem Flügel herausbringt; wenn ein Mädchen oder Knabe den Second zu einem Volksliede treffen kann; wenn sich bei Dissonanzen des jungen Hörers Stirne kraußt, und bei Consonanzen glättet, wenn die junge Kehle schon in der Jugend eigene Melodien trillert: dann ist musikalisches Genie vorhanden.

4) Natürliches Gefühl für den Rhythmus und Takt. — Man gebe einem Kinde von sechs bis sieben Jahren einen Schlüssel in die Hand und singe, oder spiele sodann ein Stück: trifft es den Takt von sich selbst, auch wenn ich gerade und ungerade Takte durch einander mische, so ist sicher musikalischer Kopf da.

5) Unwiderstehliche Liebe und Neigung zur Tonkunst, die uns so allgewaltig fortreißt, daß wir Musik allen übrigen Freuden des Lebens vorziehen, ist ein sehr starkes Criterion von der Gegenwart des musikalischen Geistes. Und doch ist dieß Kennzeichen mitunter täuschend: denn es gibt Leute, die alle Tage fiedeln, klimpern und leiern, und sich doch kaum über das Mittelmäßige erheben.

Mit einem Worte, der himmlische Geniusstrahl ist so göttlicher Natur, daß er sich unmöglich verbergen läßt. Er drückt, treibt, stößt und brennt so lange, bis er als Flamme ausschlägt und sich in seiner olympischen Herrlichkeit verklärt. Der mechanische Musiker schläfert ein; das musikalische Genie aber weckt und hebt himmelan. Es hat Raum genug, auf seinen Cherubsschwingen auch den Hörer emporzutragen.

Indessen wird doch das musikalische Genie ohne Cultur und Uebung immer sehr unvollkommen bleiben. Die Kunst muß vollenden und ausfüllen, was die Natur roh niederwarf. Denn gäbe es Menschen, die in irgend einer Kunst vollkommen geboren würden, so dürften leicht Fleiß und Anstrengung in der Welt ersterben.

Die Geschichte der großen Künstler beweißt es, wie viel Schweiß bei ihren Uebungen troff, wie viel Oehl ihre nächtliche Lampe verzehrte, wie viel unvollkommene Versuche sie im Kamin aufdampfen ließen; wie tief in der Einsamkeit verborgen, sie Finger, Ohr und Herz übten, bis sie endlich auftraten, und der Welt durch Meisterwerke ein zujauchzendes Bravo abnöthigten.

Die größte Stärke des musikalischen Genies

zeigt sich im Tonsatze und in der weisen Anführung eines großen Orchesters. Ein wahrer Capellmeister und Musikdirector muß alle musikalischen Style kennen, und wenigstens in einem derselben sich als Meister zu zeigen wissen. Er muß den Contrapunkt im engsten Verstande studiert haben; muß reich an großen und interessanten melodischen Gängen seyn; muß das Herz der Menschen tief studiert haben, um auf den Cordialnerven eben so sicher spielen zu können, wie auf seinem Lieblingsinstrumente. Er muß endlich Acustiker seyn, und hundert und mehrere Köpfe mit Hauch und Strich so in Eins zu lenken wissen, daß dadurch ein großes, allwirkendes Ganzes gebildet wird. Wenn man auch nur nach Mattheson, oder Junker, den vollkommenen Capellmeister studiert; so muß man über den weiten Umfang seiner theoretischen und praktischen Erfordernisse staunen.

Wehe dir, Zögling der Tonkunst! wenn du schon vom Capellmeister schwindelst, ehe du noch die Eigenschaften des guten Ripienisten hast; oder wie Händel zu sagen pflegte: Wenn du Admiral seyn willst, ohne Matrosenkenntnisse zu besitzen. Die halb ausgebildeten Musiker, die reisenden Kraftmänner, die heut zu Tage wie Heuschreckenschwärme die musikalische Welt verfinstern, mögen dich abschrecken, daß du dich in dein Kämmerlein verschließest, dich in Melodie, Modulation und Harmonik übest; — und dann in der Glorie des cultivirten Genies unter deine Zeitgenossen treten könnest.

Vom musikalischen Ausdruck.

Der musikalische Ausdruck ist gleichsam die goldene Achse, um welche sich die Aesthetik der Tonkunst dreht. Wir verstehen darunter den, jedem induviduellen Stücke, ja jedem einzelnen Gedanken angemessenen Vortrag. Ueberhaupt besteht der musikalische Ausdruck aus drei Stücken: Richtigkeit, Deutlichkeit und Schönheit. Richtigkeit besteht im genauen Lesen und in der strengsten Beobachtung des Rhythmus.

Das Lesen ist weit schwerer, als sich manche einbilden. Da jeder musikalische Gedanke seinen bestimmten Vortrag in sich selbst enthält; so kommt es nur darauf an, daß ich in die Natur dieses Gedanken eindringe und ihn charakteristisch darstelle. Es verhält sich in der Musik, wie in der Beredtsamkeit: gründliches, tonvolles Lesen muß der schönen Declamation vorangehen. Zu diesem Lesen wird lange anhaltende Uebung erfordert. Man muß die Partituren großer Meister vielmals durchstudieren, die Faust durch den Vortrag schwerer Stellen üben, und auch die simpelsten Sätze nicht vernachlässigen: denn es gibt oft leichte Sätze, welche schwerer vorzutragen sind, als die schwierigsten.

Dieses Paradoxon löset sich dadurch auf, wenn man weiß, daß leichte Sätze tiefes Gefühl des Schönen, die schweren meist nur Mechanismus erheischen. Ich habe große Sänger und Sängerinnen, auch starke Clavierspieler gehört, die die schwersten Arien und Concerte mit bewunderungswürdiger Fertigkeit vortrugen, und doch nicht fähig waren, den einfachsten Choral, oder das simpelste Volkslied zu singen oder zu spielen. Durch fleißiges Solfeggiren und Uebung in den Applicaturen kann der Sänger und Instrumentist leicht jene Fertigkeit im Lesen erlangen.

Die zweite Eigenschaft des guten musikalischen Vortrags ist: Deutlichkeit. Was man nicht versteht, das wirkt nicht auf's Herz. Man muß also jedes musikalische Comma, ja jede einzelne Note scharf conturiren; sich im Abstoßen der Töne üben (denn nichts ist deutlicher, als ein Staccatosatz); nie murmeln, wenn man sprechen soll; und sich sonderlich im Vortrage der Rundung befleißigen. Ganz vorzugsweise hat der Sänger diese Deutlichkeit vonnöthen: denn leider, geht unter den Lippen und Zähnen der meisten oft die schönste Poesie verloren. Deßwegen ist auch der Effect nur einfach, da er doch gedoppelt seyn sollte, nämlich: Musik und Dichtkunst sollten zugleich auf das Herz wirken. — Mit ein Grund, warum in unsern Concerten so wenig Aufmerksamkeit herrscht. Man singe nur ein gutes Volkslied deutlich und verständlich; und sieh da! alle Augen werden sich weitern, alle Ohren lauschen, alle Herzen sich öffnen. Jeder Sänger und jede Sängerin lese mithin ihren Text sehr genau durch, dringe in die Kraft jedes Wortes ein; gebe jedem Wort seine bestimmte Aussprache, und

hüte sich besonders vor dem abscheulichen Dehnen und Zerren der Vocale, wodurch der Vortrag am meisten unverständlich wird.

Die dritte Eigenschaft des musikalischen Vortrags ist endlich Schönheit.

Wer ein gefühlvolles Herz hat, wer den Dichter und Musiker nachzuempfinden weiß, wen der Strom des Gesangs selbst mit fortwälzt; wer die himmlische Schönheit in den Stunden der Weihe unverschleiert sah: der bedarf nur Winke — und er wird schön singen, wird jedes Stück schön vorzutragen wissen.

Die Schönheit besteht auch in der Tonkunst aus so vielen unendlich feinen Nüancen, daß es unmöglich ist, sie alle zu bestimmen. Ein Mädchen voll Unschuld und Liebreiz ist schön, ohne daß sie es oft selbst weiß, wenigstens weiß sie nicht ihren Teint und jeden Zug ihrer Schönheit auseinander zu setzen. Inzwischen lassen sich doch hierüber sehr interessante Bemerkungen machen.

Verflößung der Töne, leichtes, gefälliges Portamento, oder Hinschweben von einem Tone in den andern; das Schwellen, Steigen, Fallen, Sterben der Töne; die Naivetät, womit man kleine Verzierungen hintändelt; der schöne Umriß, womit man jeden Satz markirt, die sanften Bebungen, das Hinathmen des Sängers; das liebliche Trillo; der schmelzende Vorschlag, und endlich die schöne Stellung des Musikers und sein Herzausdruck im Angesicht, — machen zusammen den schönen musikalischen Vortrag aus. Da jeder Gedanke seine eigene Farbe hat; da von der Feuerfarbe des Pathos an bis auf die Rosenfarbe der sanften Freude, aus-

nehmend viel Schattirungen in der Mitte liegen; so ist es, wie schon erwähnt, eben so unmöglich, alle diese Abstufungen zu bemerken, als jede Nüance des Colorits bei einem Titian, Correggio und Mengs anzugeben.

Diese und noch mehrere Pflichten hat derjenige zu beobachten, welcher bloß Dinge vorträgt, die ein Anderer gesetzt hat. Unendlich wichtiger aber ist der musikalische Ausdruck bei dem Tonsetzer selbst; denn der muß alles wissen, was Dichter und Redner kennen sollen; und mit alle dem noch die erhabenste Kenntniß der Tonkunst verbinden.

Z. B. Kirchliches Pathos hat simpeln, großen, tiefsinnigen, alldurchdringenden Ausdruck. Einige unserer Choräle wirken seit Jahrhunderten auf alle Menschenherzen. Was ist der Grund dieser langen Wirkung? — Einfalt, Andachtsgefühl, Größe, welche immer und überall alle Herzen besiegen und himmelan reißen. — Zum Ausdruck des Kirchenstyls gehört mithin viel Wärme für die Religion; Großsinn und das zarteste Herzgefühl, das der einfachsten Gebetsformel eine musikalische Sprache leihen kann.

Der musikalische Ausdruck in den Kirchen ändert sich nach den Gegenständen. Z. B. der Triumphstyl herrscht an Festtagen, wogt und wälzt die Tonfluth, und trägt ihre freudigen Gefühle gen Himmel. Wenn jemand die Worte:

»Gott fährt auf mit Jauchzen und Frohlocken.«

in Musik bringen wollte, so wäre die herrschende Idee die triumphirende Auffahrt Christus, so wie sie Klopstock geschildert hat.

Bei der Idee: »Gott« müßte der Tonsetzer weilen, sie öfters invertiren und durch eine Generalpause dem Zuhörer aufs Herz legen.

Die Idee: »fährt auf,« als die herrschende, müßte über die ganze Composition hinausragen. Alle Töne müßten nach und nach steigen und den Helden gleichsam zum Himmel erheben.

»mit Jauchzen und Frohlocken!«

sind blos Nebenideen. Es wäre sonach Thorheit, wenn sich der Tonkünstler verleiten ließe, sie durch sorgfältige Ausarbeitung zum Hauptbegriffe seines Stücks zu machen. Jauchzen und Frohlocken darf das Stück wohl, allein der auffahrende Gott muß weit unter dem jubelnden Getümmel hervorblitzen.

Ein Requiem, oder eine Sterbemusik, muß ganz in die Farbe der Schwermuth getaucht seyn. Die Worte:

„Requiem aeternam de nobis, Domine!“

scheinen gleichsam nur einen Ausdruck zu haben. In einem stark colorirten Tone, wie in A *dur*, E *dur*, H *dur*, u. s. w. können folglich diese Worte unmöglich gesetzt werden. C *dur* und A *moll* sind zu licht für dieses Thema. Es bleiben also nur die mit B markirten Töne übrig. Diese wiegen durch ihre Sanftheit nicht nur in Schlaf, sondern deuten auch die Natur des Todes durch ihre hinsterbende Dumpfheit an. Jeder Tonkünstler muß mithin zu diesem Thema S *dur*, oder C *moll*; As *dur*, oder F *moll*, höchstens B *dur*, oder H *moll* wählen.

Da, um den musikalischen Ausdruck zu heben,

ausserordentlich viel darauf ankommt, auch die Töne gut zu wählen, so steht folgende Charakteristik hier an ihrem rechten Orte.

Charakteristik der Töne.

Jeder Ton ist entweder gefärbt, oder nicht gefärbt. Unschuld und Einfalt drückt man mit ungefärbten Tönen aus. Sanfte, melancholische Gefühle, mit B Tönen; wilde und starke Leidenschaften, mit Kreuztönen.

C dur, ist ganz rein. Sein Charakter heißt: Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache.

A moll, fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters.

F dur, Gefälligkeit und Ruhe.

D moll, schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet.

B dur, heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer bessern Welt.

G moll, Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane; mißmuthiges Nagen am Gebiß; mit einem Worte, Groll und Unlust.

E S dur, der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine drei B die heilige Trias ausdrückend.

C moll, Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. — Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunknen Seele liegt in diesem Tone.

As dur, der Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange.

F moll, tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz und grabverlangende Sehnsucht.

Des dur. Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln; heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassiren. — Man kann sonach nur selten Charaktere und Empfindungen in diesen Ton verlegen.

B moll. Ein Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquerien gegen Gott und die Welt; Mißvergnügen mit sich und allem; Vorbereitung zum Selbstmord — hallen in diesem Tone.

Ges dur. Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln; Nachklang einer Seele, die stark gerungen, und endlich gesiegt hat — liegt in allen Applicaturen dieses Tons.

Es moll. Empfindungen der Bangigkeit, des allertiefsten Seelendrangs; der hinbrütenden Verzweiflung; der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schaudernden Herzens athmet aus dem gräßlichen *Es moll*. Wenn Gespenster sprechen könnten, so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone.

H dur. Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserei,

Verzweifelung und jeder Jast des Herzens liegt in seinem Gebiete.

Gis moll, Griesgram, gepreßtes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die im Doppelkreuz hinseufzt; schwerer Kampf, mit einem Wort, alles, was mühsam durchdringt, ist dieses Tons Farbe.

E dur. Lautes Aufjauchzen, lachende Freude, und noch nicht-ganzer, voller Genuß liegt in *E dur*.

Cis moll. Bußklage, trauliche Unterredung mit Gott, dem Freunde und der Gespielin des Lebens; Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe liegen in seinem Umkreis.

A dur. Dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterkeit und Gottesvertrauen.

Fis moll. Ein finsterer Ton: er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu seyn: daher schmachtet er immer nach der Ruhe von *A dur*, oder nach der triumphirenden Seligkeit von *D dur* hin.

D dur. Der Ton des Triumphes, des Halleluja's, des Kriegsgeschrei's, des Siegsjubels. Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge und himmelaufjauchzenden Chöre in diesen Ton.

H moll. Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schick-

sals, und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemals in beleidigendes Murren, oder Wimmern auszubrechen. Die Applicatur dieses Tons ist in allen Instrumenten ziemlich schwer; deßhalb findet man auch so wenige Stücke, welche ausdrücklich in selbigen gesetzt sind.

G dur. Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; — mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens läßt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken. Schade! daß er wegen seiner anscheinenden Leichtigkeit heut zu Tage so sehr vernachlässiget wird. Man bedenkt nicht, daß es im eigentlichen Verstande keinen schweren und leichten Ton gibt: vom Tonsetzer allein hangen diese scheinbaren Schwierigkeiten und Leichtigkeiten ab.

E moll. Naive, weibliche, unschuldige Liebeserklärung, Klage ohne Murren; Seufzer von wenigen Thränen begleitet; nahe Hoffnung der reinsten, in *C dur* sich auflösenden Seligkeit, spricht dieser Ton. Da er von Natur nur Eine Farbe hat, so könnte man ihn mit einem Mädchen vergleichen, weiß gekleidet, mit einer rosenrothen Schleife am Busen. Von diesem Tone tritt man mit unaussprechlicher Anmuth wieder in den Grundton *C dur* zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung finden.

Wenn man gegen diese Charakteristik der Töne, wie in den Literaturbriefen, einwenden wollte: daß wegen der mannigfaltigen Ausweichungen kein Ton einen bestimmten Charakter haben könne; so muß man bedenken, daß es Pflicht für jeden Componisten sey, den Charakter seiner Töne genau zu studieren, und nur die sympathetischen in seinen Lichtkreis aufzunehmen. Ein guter Gesellschafter ladet niemals bizarre Charaktere, die den Zirkel seiner Vertrauten stören, zu sich; er wählt vielmehr homogene Menschen, welche das Vergnügen der Gesellschaft erhöhen. Ein Freigeist, der sich durch Liederlichkeit brandmarkt, gehört nicht in eine stille christliche Charfreitagsversammlung, wenn er gleich da und dort an seinem rechten Platze stehen mag. Ebenso verhält es sich auch mit dem Musiker. Sobald er einmal einen, der herrschenden Empfindung anpassenden Ton gewählt hat, so darf er nie in Töne ausgleiten, welche dieser Empfindung widersprechen. Unausstehlich wäre es z. B. wenn eine Arie, deren Grundton *C dur* ist, im ersten Theil in *H dur* endigte; oder wenn man aus *F moll* plötzlich in *Fis dur* übergehen wollte. Kurz, der musikalische Ausdruck durch alle Töne ist so genau bestimmt, daß, ob es gleich philosophische Kritiker noch nicht genug geltend gemacht haben, er es doch an Genauigkeit dem poetischen und pittoresken Ausdrucke weit zuvorthut.

Andacht und Erhabenheit ist der Charakter des kirchlichen Ausdrucks; das Wunderbare, Heroische, Majestätische, Tieferschütternde, Traurige und Frohe ist der Charakter des dramatischen Ausdrucks.

Vertrauliche Unterhaltung dagegen, Geselligkeit, Anschmiegung an jeden Charakter; musikalisches All in Eins zusammengedrängt, bezeichnen den Ausdruck der Kammermusik.

Auch die populäre Musik ist ohne Naturausdruck ein Aas, das mit Recht auf dem Anger begraben wird.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Inhalt.

	Seite
Einleitung	11
Skizzirte Geschichte der Musik	13
Juden	17
Griechische Musik	26
Römer	41
Von Italiens großen Sängern	62
Schule der Deutschen	72
Sächsische Schule	104
Pfalzbaiersche Schule	129
Würtemberg	151
Salzburg	164
Braunschweig	166
Anspach	168
Wallerstein=Oettingen	173
Durlach	177
Hamburg	180
Mainz	189
Köln	191
Trier	193
Taxis	196
Nassau=Weilburg	199
Cassel	201
Darmstadt	202
Hanau	204

Seite
Augsburg 217
Frankfurt 224
Ulm 227
Charaktere berühmter Tonkünstler 229
Schweden und Dänemark 246
Rußland 251
Polen 254
Schweiz 256
Holland 259
England 261
Frankreich 267

Die Grundsätze der Tonkunst. Von den musikalischen Instrumenten.

Von der Orgel 283
Vom Flügel oder dem Claviere 292
Von der Applicatur oder dem Fingersatze . . 298
Vom Solospielen 301
Von blasenden Instrumenten 313
Vom Gesang 340
Vom musikalischen Styl 348
Vom Kammerstyl 358
Von den musikalischen Kunstwörtern 360
Vom musikalischen Colorit 367
Vom musikalischen Genie 372
Vom musikalischen Ausdruck 376

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schubart, Christian Friedrich Daniel,

C. F. D. Schubart's Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst

Stuttgart 1839

B.Sandb. 671
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271182-6